

PROTÉE

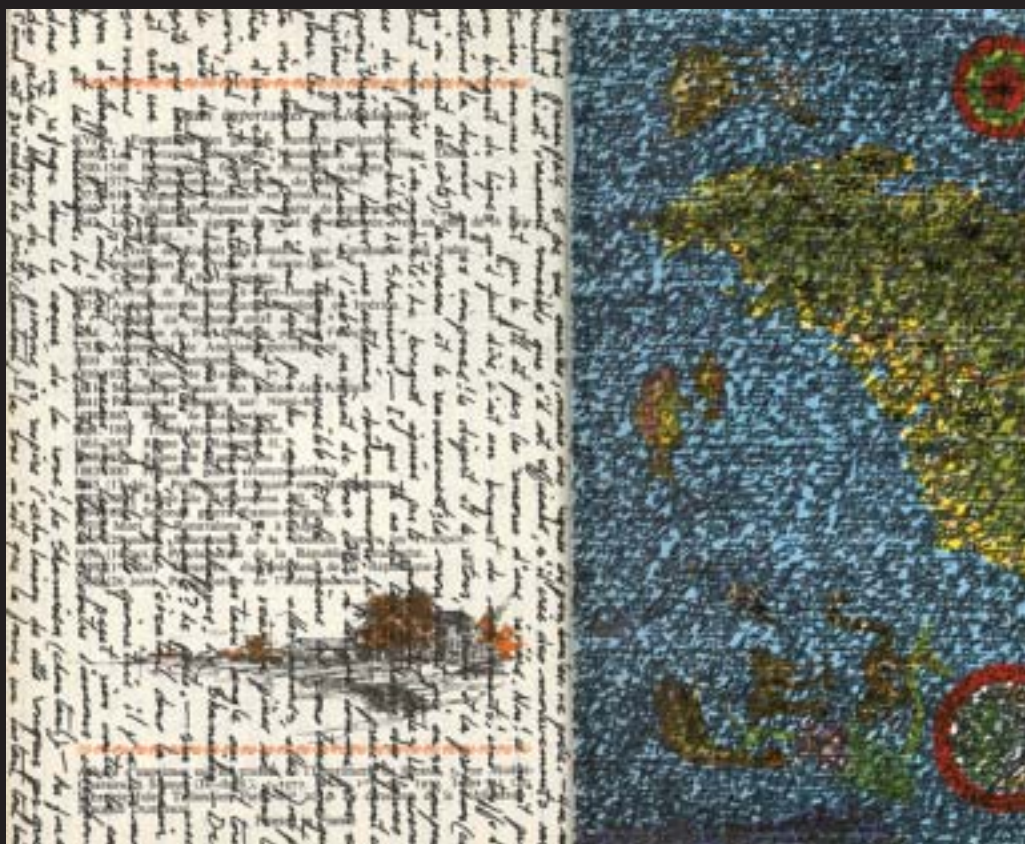
revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

volume 30 numéro 1 • printemps 2002

les formes culturelles de la communication David Bourbonnaud Jacques Cheyronnaud Emmanuel Ethis

Joanne Lalonde Dominique Pasquier Emmanuel Pedler Olivier Zerbib

• hors dossier Philippe Langlet • iconographie Louise Paillé



les formes culturelles de la communication

Dossier préparé sous la responsabilité d'Emmanuel Pedler

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directrice : Francine Belle-Isle. Directeur par intérim : François Ouellet. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.

Responsable du présent dossier : Emmanuel Pedler.

Page couverture : Louise Paillé, *Livre-livre : noir 3* (détail), 2001. Transcription manuscrite, encre.

Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi
 Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski
 Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
 Lucie HOTTE, Université d'Ottawa
 François OUELLET, Université du Québec à Chicoutimi
 Marilyn RANDALL, University of Western Ontario
 Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
 Johanne VILLENEUVE, Université du Québec à Montréal
 Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
 Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique
 Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture* :

Jacques BACHAND, Université du Québec
 Donald BRUCE, University of Alberta
 Robert DION, Université du Québec à Rimouski
 Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi
 Gilbert LAROCHELLE, Université du Québec à Chicoutimi
 François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal
 Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal
 Joseph MELANÇON, Université Laval
 Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
 Lucie ROY, Université Laval
 Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal
 Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal
 Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

ABONNEMENT (3 NUMÉROS/ANNÉE) (VERSION IMPRIMÉE OU CÉDÉROM ANNUEL)	VENTE AU NUMÉRO (VERSION IMPRIMÉE)	(VERSION INTERNET)
INDIVIDUEL	INDIVIDUELLE	INDIVIDUELLE
Canada : 29\$ (15\$ pour les étudiants)	Canada : 11,25\$ (6\$ pour les étudiants*)	Canada : 8\$ (4\$ pour les étudiants)
États-Unis : 34\$	États-Unis : 13,25\$	États-Unis : 8\$
Autres pays : 39\$	Autres pays : 14,25\$	Autres pays : 8\$
	* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque	
INSTITUTIONNEL	INSTITUTIONNELLE	INSTITUTIONNELLE (version Internet)
Canada : 34\$	Canada : 15\$	Canada : 10\$
États-Unis : 44\$	États-Unis : 17\$	États-Unis : 10\$
Autres pays : 49\$	Autres pays : 19\$	Autres pays : 10\$
Mode de paiement : chèque (tiré sur une banque canadienne) ou mandat-poste libellés en dollars canadiens. TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.		

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.

Adresse électronique : protee@uqac.ca. Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec, G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4246.

PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. PROTÉE bénéficie également d'un site électronique – l'*Espace Protée* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/protee.htm>) – à l'intérieur du *Site électronique international de sémiotique* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/semiotique.htm>). L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie Litho Acme-Renaissance.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

ISSN-0300-3523

LES FORMES CULTURELLES DE LA COMMUNICATION

Présentation / *Emmanuel Pedler* 4

ART RÉSEAU ET MODALITÉS ÉPISTOLAIRES / *Joanne Lalonde* 7

ANDRÉ ANTOINE, DIFFUSEUR ET TRADUCTEUR ? / *David Bourbonnaud* 15

DE *WOLFENSTEIN* À *HALF-LIFE* : LES CANONS DU JEU DE COMBATS.

Éléments pour une analyse des formes de création
et de réception des jeux vidéo / *Olivier Zerbib* 29

INFIRMITÉS SPECTACULAIRES. De l'usage pragmatique de la figure du handicap au cinéma /
Emmanuel Ethis avec la collaboration de Fabien Labarthe 39

LIVRES-LIVRES / *Louise Paillé* 52

LA FIGURATION DE L'ESPACE ET DE L'APPARTENANCE CULTURELLE
DANS UNE FICTION TÉLÉVISÉE : le cas d'une série américaine / *Emmanuel Pedler* 57

PERFORMANCES COLLECTIVES :
la réception des séries sentimentales par les jeunes téléspectateurs / *Dominique Pasquier* 67

LA PAROLE EN CHANTANT. Musique et cultures politiques / *Jacques Cheyronnaud* 79

Hors dossier

IMAGES ET RITUEL / *Philippe Langlet* 97

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 109

NOTICES BIOGRAPHIQUES 110

LES FORMES CULTURELLES DE LA COMMUNICATION

ÉCHANGE CULTUREL ET GLOBALISATION

une présentation d'Emmanuel Pedler

L'émergence historique d'une forte valorisation de la communication – physique, puis immatérielle – à partir du XVIII^e siècle inscrit la production artistique et culturelle dans une économie où les objets doivent désormais circuler et s'inscrire dans des contextes culturels des plus variés. Durant les deux siècles qui vont suivre, on peut constater la prévalence d'une vision nationale – voire nationaliste – de la création dans le domaine culturel. Dans le même temps, l'internationalisation de l'échange culturel se manifestera par à-coups. La migration des artistes et des œuvres poursuit ainsi des cheminements contournés, variables selon les domaines. La pénétration est sans doute plus rapide dans le monde des arts visuels et littéraires; plus complexe dans le cas des arts de la scène. L'opéra se diffuse ainsi en Occident de manière heurtée. Connu mais non encore acclimaté, le théâtre lyrique – qu'il soit italien ou allemand – ne s'installe pas durablement sur les scènes françaises au XIX^e siècle, et il faut attendre le début du XX^e siècle pour voir s'implanter un « grand » répertoire lyrique relativement homogène dans les grands centres européens et américains. Il est en outre illusoire de croire que ces échanges s'effectuent à partir d'un mouvement linéaire et irréversible pour lequel on irait du local au global selon une trajectoire que l'on se représente volontiers comme ascendante. Les circulations se font de manière plus heurtée, plus capricieuse.

La radio, la télévision ou le cinéma ont été traversées, au même titre, par les forces contradictoires qui poussent à l'universalisation ou au localisme. Les fictions, les programmes télévisuels, les jeux électroniques, les films, bien que portés par la vague des « nouvelles technologies », suivent des parcours souvent complexes. Soumises aux forces politiques et aux poussées des nationalismes, les télévisions sont ainsi, dans leurs grandes majorités, plus nationalistes qu'internationalistes. Quant au cinéma, aux fictions télévisuelles ou aux jeux vidéo, ils ont connu, ces dernières décennies, des expansions internationales très spectaculaires.

L'instauration d'un « marché » planétaire dans ces derniers domaines a suscité l'émergence d'objets configurés pour être reçus à n'importe quel endroit de la planète. Ces objets cohabitent avec d'autres, aux ancrages clairement nationaux. Pourtant, ni les uns ni les autres ne peuvent être analysés comme possédant des qualités spécifiques qui les distingueraient à tout coup. Tous sont traversés par des mouvements de rationalisation qui en stabilisent les formules, mais chacun – qu'il soit objet à vocation globale ou locale – est soumis à un travail d'ajustement qu'assument leurs intermédiaires ou leurs destinataires.

Dans les pages qui suivent, on pourra parcourir un large spectre d'offres allant des jeux vidéos aux fictions télévisées, du cinéma au théâtre, de l'échange épistolaire revisité par les TIC (Technologies de l'Information et de la Communication) à la chanson. Ce balayage vise d'abord à faire saisir l'ambiguïté qui est au fondement des formules à vocation universelle, censées être reçues dans des contextes très variés. Tout le long de ce dossier, il s'agira ainsi de se demander à quelles limites se heurte tout *espéranto* culturel, qu'il soit musical, télévisuel, cinématographique, ludique ou épistolaire.

On peut isoler plusieurs forces qui, se contredisant l'une l'autre, construisent un espace complexe fait d'internationalisation et de particularismes. Dans ce cadre, on peut penser que l'art réseau, et partant l'œuvre hypermédiate qu'analyse Joanne Lalonde dans ces pages, n'actualise pas la seule figure capable de réaliser

l'indistinction et l'interchangeabilité entre énonciateur et énonciataire, même si c'est la seule qui joue aussi radicalement la carte d'une finalité externe (ici la circulation d'un propos artistique, poétique). Dans certains cas, le chassé-croisé des échanges culturels impose que l'on privilégie la description des négociations menées lors du montage et du développement d'un projet d'échange. C'est le cas pour le théâtre français présenté sur les scènes étrangères. Comme le montre David Bourbonnaud, une attention toute particulière doit être portée aux variations formelles les plus significatives de la manière dont les spectacles sont réalisés avant et après leur exportation.

Dans d'autres cas, c'est le processus d'installation d'un format, d'une norme, qui appelle une description. Dans la durée, les processus de rationalisation des échanges, qui ont conduit à l'instauration de formes stabilisées et « routinisées » d'échanges (presse, téléphone, radio, télévision, Internet), ont été profondément affectés par les inerties qui font dépendre l'interprétation ordinaire des « produits culturels normalisés » d'expériences communes et ancrées dans des contextes trop singuliers pour répondre aux attendus de tout *espéranto* culturel. Ainsi les mouvements qui conduisent au *formatage* des genres télévisuels, aux « traductions » et recompositions des œuvres théâtrales exportées, à la stabilisation des formules de jeux vidéos ou à la figuration filmique du handicap, pour ne donner que quelques exemples, ne sont pas seulement le résultat de processus institutionnels et de politiques rédactionnelles ; par filtres successifs, la réception des « cibles » s'incorpore dans la matière même des objets culturels qui, selon les apparences, semblent circuler sans entraves.

Comme Max Weber l'a montré dans sa *Sociologie de la musique*, (trad. fr., Métailié, 1998), les processus de rationalisation de formats (des échelles musicales par exemple, mais aussi des instruments de musique) conduisent à la création de compatibilités qui permettent l'échange et la coopération. Ainsi deux « villages » dotés d'un accordage musical différent sont-ils condamnés à ne jamais partager une improvisation commune ou à élaborer différents assemblages de leur activité musicale. En ce sens, l'universalisation de formats – l'échelle tempérée en est un bel exemple – conduit à renforcer échanges et coopérations. Conjointement, un tel mouvement oblige à la transposition et à l'adaptation de singularités qui sont comme délogées de leurs niches naturelles. Le jeu ornemental des musiques arabes savantes ne trouve ainsi aucun équivalent dans l'espace homogénéisé de l'échelle européenne. Seule une « transposition créatrice » est de nature à permettre l'avènement d'une expression musicale réalisée dans un autre espace musical.

C'est dans cette perspective qu'Olivier Zerbib décrit un marché du jeu vidéo qui, bien que dominé par les productions américaines et japonaises, passe néanmoins pour être la sphère la plus dynamique en matière de développement de logiciel, offrant à ses consommateurs des créations à la fois variées et constamment renouvelées. Malgré leur courte histoire, certains secteurs de ce marché produisent des formats étonnamment stables. C'est le cas des jeux d'action en trois dimensions, qui se caractérisent par le recours à des dispositifs narratifs relativement homogènes d'une production à l'autre ; homogénéité qu'il ne paraît pas possible d'imputer uniquement à la simplicité du concept de jeu sur lequel ils reposent. Olivier Zerbib propose de manière pertinente d'envisager la constitution de ce genre de jeux comme une série de transpositions créatrices, d'un titre à un autre, mais également comme un processus d'importation du modèle hollywoodien de film d'action au secteur du jeu vidéo.

De fait, on aurait tort de croire que les mouvements centrifuges qui conduisent à l'adoption de cultures communes sont fatalement stérilisants et que les forces centripètes conduisant à leurs inscriptions différentielles sont toujours libératoires. Emmanuel Ethis montre avec brio comment l'usage du handicap au cinéma peut être producteur de figures aux configurations neuves. Cet article se propose de traiter de la construction cinématographique du handicap au cinéma et des ses usages paradoxaux de *Freaks* à *Superman*, afin de jouer de figures

tantôt dénotationnelles, tantôt métaphoriques, pour investir une ressource narrative qui vise à l'universalité. Comme le suggère cet article, une déformation physique comme celle d'un *Elephant man* offre immédiatement une palette discursivement étendue sur laquelle on fait un pari quant à sa perception transculturelle. En réalité, remarque Emmanuel Ethis, l'usage du handicap au cinéma définit une figure de l'infirmité spectaculaire qui est typiquement visuelle et fonctionne sur un caprice de la norme socialement construite face à nos relations au handicap dans notre quotidien.

Parallèlement, les fictions, les échanges d'information sont soumis à la contrainte qui conduit à les extraire de leurs cadres culturels pour leur donner une forme qui se veut universelle. Pour autant il est manifestement impossible de neutraliser la matière visuelle dont ces objets se constituent. On peut éclairer sur ce point une dimension apparemment mineure du phénomène et qui est liée à la référentialité de toute narration. C'est ce que je tente de faire à propos de « La figuration de l'espace et de l'appartenance culturelle dans une fiction télévisée ». Ainsi les lieux figurés (et tout particulièrement les séquences tournées en extérieur ainsi que les décors intérieurs) et les gestuelles (notamment l'articulation de la langue parlée et les expressions faciales, les postures et les démarches) ne sont pas des scories – ou si l'on veut des variantes secondaires – d'un récit qui constituerait la charpente maîtresse du processus par lequel une fiction étrangère prend corps en territoire étranger. Constituant la part structurellement inexplicitée (du fait de la présence de l'image et du son non linguistique) d'un « produit » culturel qui valorise l'univocité narrative, cette part « non rationalisée » du récit télévisuel est l'objet de domestications si variables, qu'il est difficile de savoir si l'on peut parler d'une même série selon qu'elle est vue à Boston ou à Lyon, à New York ou à Paris, à Québec ou à Marseille.

Sur un autre plan, les « transpositions créatrices », que nous évoquions plus haut, sont la face positive et dynamique d'un mouvement inertiel dont la visée homogénéisatrice se heurte à nombre de résistances silencieuses. Loin d'être quantitativement dominantes, ces adaptations positives sont sans doute rares, alors qu'à l'inverse l'adhésion aux formats culturels standardisés semble généralisée et susceptible de justifier le recours à la notion de « culture de masse ». C'est là pourtant une illusion. L'adhésion de surface – le nombre de postes de télévision allumés, le nombre de connexions à des sites Internet par exemple – ne dévoile jamais la nature des compromis passés avec les formes culturelles standardisées. Ce constat est déjà ancien – dès les années 1950-60, les *cultural studies* ont exploré ces pistes –, mais n'a que rarement donné lieu à des descriptions circonstanciées renvoyant les braconnages individuels à des configurations singulières. C'est ce que fait avec bonheur Dominique Pasquier, à propos de la série française *Hélène et les garçons*. Sa description des usages adolescents de la série contourne l'opposition inféconde qui renvoie dos à dos lectures populiste et misérabiliste des offres médiatiques.

Parallèlement et incidemment, les échanges culturels sont portés par des acteurs dont on ne peut facilement décliner l'identité. Apparaissant souvent comme étant placés hors du temps, conduits par la seule force de leur cohérence interne, les processus qui sont à leur fondement sont produits et accompagnés par des opérateurs singuliers. Bref, il s'agit de savoir comment les échanges culturels se frayent un chemin et s'enracinent dans les pratiques et les usages, y compris critiques. Comme le montre Jacques Cheyronnaud, l'analyse de formes spectatoriennes anciennes, comme le *music-hall* ou la chanson, offrent une matière vivante qui révèle les formes expressives de spectacles dotés d'une vocation critique. Plus généralement, l'acte de « dire » une chanson, de la réaliser en tant que forme indissociable – à la fois musicale et textuelle –, actualise des spectacles, des textes ou des musiques aux origines diverses et qui circulent continûment en leur offrant un ancrage toujours singulier, une prise contextuelle toujours renouvelée. ■

ART RÉSEAU ET MODALITÉS ÉPISTOLAIRES

JOANNE LALONDE

Ce texte propose une réflexion sur les rapports entre les pratiques d'art réseau¹ et les modalités de la tradition épistolaire. À travers l'examen de trois grandes tendances de l'œuvre en réseau, la pratique du *mail art*, la lettre vidéo et l'œuvre hypermédiatique², nous constaterons comment ces œuvres composites (cohabitation de l'image, du texte et du son) renouvellent la tradition épistolaire, faisant passer à première vue l'épistolaire d'une tradition littéraire à des formes plus succinctes, dynamiques et interactives.

En privilégiant la circulation d'un propos visuel, verbal, sonore, l'œuvre réseau s'inscrit dans la tradition de l'*epistellein*. La notion même d'écriture s'y trouve ainsi élargie, intégrant des stratégies narratives empruntées aux modes d'expression visuel et oral. Cette pratique se trouve alors doublement liée aux moyens de communication : par les outils plus ou moins technologiques qui véhiculent le propos, mais également par les idéologies de production et de diffusion qui en conditionnent les discours.

Il semble important de rappeler tout d'abord que l'histoire de l'art réseau ne se réduit pas à celles des nouvelles technologies des télécommunications, tout particulièrement à celle de l'art hypermédiatique (diffusé sur le web). En effet, la pratique du *mail art* dans les années 1960, par exemple le projet de On Kawara, *I Got Up* (1968-76)³, représente l'une des activités originaires de celui-ci. Cette précision établie, il est vrai qu'aujourd'hui Internet devient le nouvel emblème de l'art médiatique, le courrier électronique faisant, à première vue, passer l'épistolaire d'une tradition littéraire introspective à des formes plus succinctes qui sont empruntées à la rhétorique de la carte postale ou à celle de la conversation verbale dont elle reproduit l'impression de direct.

Le courrier électronique, comme forme d'expression épistolaire récente, a été associé dès ses débuts à la correspondance d'affaires, mais il est très rapidement devenu populaire et intégré dans les échanges interpersonnels quotidiens. Différentes études ont permis de constater qu'à travers son exercice, la pratique de l'écriture se trouvait radicalement renouvelée⁴ : coexistence d'éléments linguistiques de langues différentes, utilisation très fréquente d'abréviations parfois oralisantes, de l'ellipse et divers moyens d'expressions graphiques (répétitions de lettres, points

de suspension ou d'exclamation, caractères différents au sein du même message et autres symboles préprogrammés par les logiciels). Cette vision demeure fragmentaire. En effet, le courrier électronique, comme Internet à une échelle de diffusion générale, peut tout autant véhiculer des formes poétiques et artistiques. Cet outil de diffusion n'est plus uniquement considéré du point de vue de l'efficacité du modèle des télécommunications⁵ et, comme la poste et la vidéo avant lui, il intéresse de nouvelles générations de créateurs.

ESTHÉTIQUE DU LIEN

L'essentiel de l'œuvre en réseau sera alors de construire un lien esthétique avec le spectateur sous le modèle de l'interactivité directe ou fictive. En effet, les nouvelles images composites propres à cette esthétique demandent parfois une participation accrue du spectateur, qui deviendra un *interacteur* dans la mesure où il contribuera à l'élaboration du propos de l'œuvre, par exemple lorsque les opérations qu'il déclenche s'intègrent au fur et à mesure dans le processus de l'objet. Cette interaction peut se dérouler sous le modèle du dialogue ou du polyphone, ces dialogue et polyphone pouvant être réels ou fictifs. En ce sens, le recours aux modalités de l'épistolaire représente une des stratégies importantes de l'interactivité fictive dans l'art réseau.

Les trois tendances fondatrices de l'œuvre en réseau – la pratique du *mail art*, la lettre vidéo, l'œuvre hypermédiatique – seront abordées ici à travers des exemples qui réactualisent la tradition épistolaire. Au sein de cette tradition, les modalités principalement retenues concernent l'importance des formules de l'*incipit*, séquences d'ouverture du texte qui établissent d'entrée de jeu le pacte épistolaire⁶, et de l'*excipit*, mettant fin à l'interaction. À ceci s'ajoutent les stratégies du récit à une ou plusieurs voix ainsi que la récurrence des formes réflexives verbales («je t'écris cette lettre») ou visuelles (image de l'acte d'écrire et écriture figurativisée), visant à confirmer le statut de scripteur et agissant comme marqueurs de l'épistolaire.

Un des premiers éléments qui distinguent la lettre de la conversation est son caractère prémédité, construit⁷. Les formules de l'*incipit* y sont souvent fortement typées, on insiste sur les marqueurs déictiques et l'identité du destinataire, suivis généralement de plusieurs éléments coutumiers servant à confirmer le fait d'écriture.

*L'énoncé initial est donc mise en scène de l'écriture de la lettre, matérialisation de la relation entre les correspondants et image de la continuité qu'on veut attribuer à cette relation.*⁸

Absence et distance sont deux autres éléments propres à la pratique épistolaire⁹. Dans le cas du courrier électronique, la distance coexiste avec l'idée de proximité, dans la mesure où l'échange a un caractère immédiat. L'espace physique de séparation semble éclater au profit de l'effet de direct¹⁰. Certains marqueurs déictiques¹¹ (formules récurrentes de l'*incipit*) si importants dans la tradition épistolaire seront conservés dans plusieurs œuvres en réseau comme séquence phatique ou transactionnelle. Souvent ces marqueurs s'y retrouvent automatisés, préprogrammés dans le paratexte par les logiciels qui permettent d'ajouter, à travers la rubrique sujet, des informations résumées du contenu de la lettre. Efficace et rapide, le courrier électronique est trop souvent vu comme lieu de l'échange banalisé, de format neutre et davantage lié à l'utilitaire, qui ne conserve de la tradition épistolaire que le matériau, l'écriture souvent télégraphique, alors qu'il peut tout autant être le véhicule d'une proposition plus intime, plus engagée.

ÉCRIRE À UNE OU PLUSIEURS VOIX

Une fois le pacte épistolaire reconnu, le locuteur peut recourir à différentes modalités d'énonciation. Dans la tradition du roman épistolaire – le roman épistolaire est une forme entre réel et imaginaire où les lettres fictives sont inspirées de l'écriture des lettres réelles, forme fictive de l'épistolaire très voisine des pratiques artistiques en réseau dans la mesure où ces dernières demeurent dans un registre symbolique et non liées à l'utilitaire –, il y a trois grands types de structures qui conditionnent trois grands types

d'écriture: monodie, lettre en duo et polyphonie. Ces types fréquents dans le discours critique ont notamment été résumés par Marie-Claire Grassi¹². Rappelons bien sûr que dans les cas présentés ici, la notion d'écriture implique également le son et l'image; il s'agit alors d'une écriture composite et non d'une production strictement verbale.

PREMIER TYPE : LA MONODIE

Écho d'une seule voix, en une ou plusieurs lettres, l'exemple le plus connu est celui des *Lettres portugaises*, soliloque plaintif parce que l'amant ne répond pas, où l'écriture se trouve concentrée sur le moi, l'instance énonciative étant au je.

*Je vois bien que je vous aime comme une folle; cependant je ne me plains point de toute la violence des mouvements de mon cœur, je m'accoutume à ses persécutions, et je ne pourrais vivre sans un plaisir que je découvre, et dont je jouis en vous aimant au milieu de mille douleurs.*¹³

I Got Up de Kawara reprend cette stratégie de l'envoi univoque et de la répétition, de même que l'utilisation de la première personne du singulier, opposant toutefois l'aspect laconique et l'écriture minimaliste et publique de la carte postale à la tradition de l'écriture diariste de l'introspection littéraire. Le texte témoigne surtout ici de son caractère fragmentaire¹⁴. De plus, le dilemme véridicité ou fictionnalité, souvent soulevé dans les études sur l'épistolaire, s'y trouve résolu par la dimension symbolique de l'œuvre d'art. L'effet réaliste l'emporte, la répétition quotidienne du geste, de même que l'aspect référentiel et descriptif du message accentuent la vraisemblance du propos.

Un autre exemple de monodie est la lettre vidéo de Sébastien Pesot, *Placebo* (1997)¹⁵: un jeune homme décrit à une amie son environnement urbain surréaliste. Nous sommes toutefois ici face à un univers fantastique ouvertement revendiqué, la plasticité des images très stylisées leur enlevant tout effet de transparence. Le discours crédible du narrateur contraste fortement avec l'étrangeté du contexte créé par les images; seule la formule

épistolaire demeure vraisemblable. Pesot a également recours aux stratégies conventionnelles de la monodie: le texte témoigne de la vision du narrateur-énonciateur, l'adresse au «tu» représentant la seule intégration du personnage destinataire de la lettre, l'autre étant le prétexte à ce témoignage autobiographique. Encore une fois l'incipit est ici déterminant. L'énoncé d'ouverture «Ma chère Annie, je m'ennuie beaucoup de toi», récitée en *voix off* par le narrateur, suffit à installer la forme épistolaire. Même constat pour l'excipit «J'ai hâte de te revoir, viens me visiter si tu peux, je t'embrasse, je pense à toi»; ces formules insistent sur la distance entre les personnages, justifiant ainsi le recours à la lettre.

DEUXIÈME TYPE : LES LETTRES EN DUO

Lettres de souvenance (1996)¹⁶ de Chantal DuPont et d'Elisabeth Wörle, sous le modèle par exemple des *Lettres d'Abélard et d'Héloïse*, mettent en scène deux interlocutrices le temps d'un été; des histoires s'entrecroisent en une correspondance fermée dans une tradition narrative qui fonctionne par alternance des récits, les épistolaires se répondent d'une lettre à l'autre.

Le texte visuel et verbal cohabite avec une série d'images et d'atmosphères sonores témoignant, d'une part, de l'histoire familiale des deux personnages et, d'autre part, de leurs occupations quotidiennes et domestiques. Les marqueurs déictiques propres à la lettre y sont très fortement exploités, marqueurs déictiques qui sont également récités, ponctuant l'ouverture des séquences en *voix off*; ainsi: *Montréal le 16 juillet 1995, Ma chère Elizabeth; Barcelone, le 2 août 1995, Ma chère Chantal*. De plus, les personnages confirment fréquemment leur statut de scripteur, soit par le mode verbal: «*Je t'écris avec un stylo camera, au-delà de la page blanche, le temps d'une lettre*», insiste Chantal DuPont, soit par l'image, stratégies d'énonciation réflexives qui agissent, ainsi que je l'ai mentionné plus haut, comme marqueur verbal et iconique de l'épistolaire.

Measures of Distance (Mona Hatoum, 1988)¹⁷ propose, sur le même modèle, une correspondance

entre une mère et sa fille. La lettre en duo donne une écriture très contrastée et permet de présenter différents portraits, l'opposition des personnages et des visions du monde. C'est la stratégie qu'exploite à plusieurs niveaux Mona Hatoum : confrontation des voix, entre mère et fille ; confrontation des cultures orientale-occidentale ; confrontation des langues (l'artiste traduit en anglais les lettres de sa mère, dont on entend pourtant en fond sonore la langue originale), mais confrontation aussi au niveau de l'image ; superposition de photo et de texte, ce dernier insistant encore une fois sur les marqueurs iconiques de l'épistolaire (l'écriture y est « figurativisée »¹⁸, transformée en figure-signe : on voit au premier plan la lettre écrite, on voit à travers elle, premier écran de l'image vidéo) et sur les marqueurs verbaux (on entend les formules récitées de l'incipit dans ses versions superposées, qui reprennent l'idée des superpositions d'images). La lettre en duo exploite ici l'idée de confrontation/conciliation entre les personnages.

ÉCRITURE ET ORALITÉ

Dans les exemples donnés jusqu'à présent, le spectateur demeure exclu de l'échange épistolaire auquel il assiste *a posteriori*, bien qu'il ait souvent l'impression d'y participer. L'échange est passé, on lui offre le résultat. L'œuvre est une œuvre témoin d'un échange fictionnalisé.

Il est intéressant de constater que dans ces lettres vidéo, les artistes détournent partiellement la tradition d'oralité, si importante dans l'histoire de l'art vidéo, pour orienter la trame narrative vers l'écriture ; insistance sur les marqueurs de l'épistolaire plutôt que sur des marqueurs de l'oralité, dont le mode confessionnel serait l'exemple le plus courant et pour lequel on retrouve une énonciation à la première personne du singulier, un sujet intradiégétique, un personnage en gros plan, ainsi que l'adresse directe à la caméra. De plus, l'ambiguïté entre réalité et fiction propre au roman épistolaire¹⁹ s'y trouve également maintenue, ambiguïté alimentée par la tradition vidéo au sein de laquelle l'utilisation de matériel

autobiographique²⁰, la possibilité de diffusion en direct et l'important aspect documentaire ont favorisé le glissement entre des genres jusqu'alors considérés comme relativement distincts.

TROISIÈME TYPE : LA POLYPHONIE

Marie-Claire Grassi le décrit comme roman à plusieurs voix²¹ où la pluralité des instances énonciatives permet de moduler les divers points de vue. L'écriture s'y retrouvera plus fragmentée, éclatée, hétérogène.

Les invitations de différentes natures, lancées par l'artiste transdisciplinaire Marie-Suzanne Désilets dans ses œuvres *Rapport d'enquête* et *100 Idées en l'air*²², exploitent l'ouverture polyphonique. Dans *Rapport d'enquête*, une lettre-invitation est lancée sous plusieurs formes : affichage photo, message téléphonique ou courrier électronique, circulation de petits objets à des correspondants potentiels²³. Les réponses des participants, qui deviennent des correspondants, s'intègrent dans le déroulement des séquences suivantes afin de créer un microcosme relationnel qui reprend la diversité des points de vue décrite par M.-C. Grassi.

Cette proposition vise l'intégration d'un spectateur-interacteur, interacteur parce qu'il aurait une attitude plus active, mais surtout parce que l'œuvre permet ce dispositif en ne se proposant plus comme un produit fini, un objet autonome, mais comme un objet qui aurait plutôt l'aspect dynamique propre à l'échange dans le processus de communication.

Le polyphonique, chez Marie-Suzanne Désilets, implique l'idée d'une collectivité. Collectivité non seulement représentée dans les modèles d'écriture à plusieurs voix, mais une collectivité active dans l'expérience de l'œuvre.

Dans *100 Idées en l'air*, une centaine de ballons soufflés à l'hélium sont lancés un par un à partir d'un toit du centre-ville de Montréal. *Happening* épistolaire, à chacun des ballons est attaché un message sous forme de coupon-réponse²⁴. Dans un *post-scriptum*, l'artiste demande aux récepteurs du ballon de

retourner le coupon-réponse en s'identifiant et en identifiant le lieu de la réception du message.

L'ÉPISTOLAIRE, PROCÉDÉ DE L'INTERACTIVITÉ

Cet exemple témoigne du fait que la recherche de l'interactivité n'est pas exclusive à l'œuvre technologique. Tout œuvre d'art est interactive dans la mesure où elle implique la participation du spectateur, parce que le sujet est toujours partie constitutive du monde qu'il se représente²⁵. Il faut en revanche reconnaître que la technologie a très souvent été le véhicule de cette interactivité (interface, image vidéo du spectateur intégrée dans l'œuvre, dispositif technique que celui-ci doit actionner, etc.). Très souvent nommés, les procédés de l'interactivité demeurent toutefois très peu contextualisés. Il faudrait maintenant mieux définir ces procédés de l'interactivité dont l'épistolaire devient, comme mentionné plus haut, un des modèles dominants. C'est en ce sens que le moyen de communication devient idéologique²⁶, lorsqu'il travaille à occuper réellement ou symboliquement l'espace de la distance propre aux processus de communication ou encore à la faire éclater.

L'œuvre réseau présente un certain nombre de paramètres au spectateur et se révèle à travers une série d'opérations, déclenchées par celui-ci, constituant le parcours (parmi plusieurs possibles) de l'œuvre. Si la mobilité et la variabilité du parcours ne sont pas des propositions exclusives encore une fois à l'œuvre d'art en réseau, ce libre parcours a toutefois ici une forte portée constitutive dans la mesure où il génère l'aspect dynamique du territoire de l'œuvre qui n'est plus fixe. Ainsi l'œuvre, ne pouvant plus faire l'objet d'une première saisie globale, occupe un territoire temporaire sans cesse reconstruit par le parcours du spectateur. Il y a donc transformation du comportement attendu de la part de ce dernier.

L'œuvre hypermédiatique exploite beaucoup ces jeux d'intégration du spectateur. Dans *La Bibliothèque des rêves* (1998) de Jean-Jacques Rullier, le modèle de la polyphonie est central. L'artiste français demande aux cyberspectateurs de lui envoyer des témoignages, récits

de leurs rêves, afin de les inclure dans le développement rhizomatique de son œuvre, qui se présente comme un processus et non comme un objet fini, condition essentielle du polyphonique.

Dans ses deux productions, *Figures* (1998) et *Chagrins* (1997)²⁷, la photographe Élène Tremblay utilise le langage verbal comme moteur au parcours de l'œuvre et l'adresse directe au spectateur. Des phrases comme «Je sais que vous êtes là», «Vous êtes venus me visiter» (*Figures*) installent d'emblée l'image du dialogue et de l'interaction. Ces énoncés réflexifs demandent au spectateur de confirmer sa présence en cliquant sur le colophon²⁸ caché dans la phrase. De plus, le fait que ce parcours ne puisse être généré que par l'activité du spectateur renforce cette idée d'échange direct, d'interactivité effective ou même celle de la conversation médiatique, notamment par l'importance du geste très senti; les images et les textes se dérobent et forcent le spectateur à les chasser, donnant une dimension ludique à l'expérience.

Également dans *Figures*, plusieurs énoncés apparaissent sous la forme de l'illustration pragmatique, le *comment c'est montré*, illustrant le contenu propositionnel. Par exemple, la phrase «Je ne fais que passer» défile rapidement, elle est difficile d'atteinte, ou encore le mot *rien* s'efface progressivement. Même stratégie au niveau des images, les photos présentées agissent en redondance pragmatique du texte. La vigilance du spectateur est sans cesse requise pour progresser dans l'œuvre, d'où l'idée du jeu de chasse évoqué plus haut.

Loin de la complexité de certains jeux vidéo, ces œuvres de Tremblay demeurent dans une logique de la linéarité (diffusion d'informations sur une trajectoire continue et homogène). L'interactivité semble faible à un premier niveau, davantage fictive qu'effective. En revanche, les formes de l'interactivité fictive s'y trouveront confirmées par l'aspect performatif et réflexif de chaque séquence ainsi que par le recours aux modalités de l'épistolaire, ici par le modèle monodique qui implique une réponse, indispensable, nous le savons, au parcours de l'œuvre.

LA LETTRE COMME OBJET FÉTICHE

Toutes ces propositions s'inspirent davantage du modèle de la correspondance que de celui de la conversation. Rappelons les éléments de la forme épistolaire fortement exploités par les œuvres en réseau : incipit et excipit typés, énonciation monologique, dialogique ou polyphonique et dimensions réflexives locutionnaire et illocutionnaire²⁹. La lettre se distingue également du dialogue dans la mesure où le discours se trouve dédoublé en moment d'écriture et moment de lecture qui appartiennent à des lieux et à des temps différents³⁰. Ce qui caractérise parfaitement l'œuvre hypermédiatique, ces moments de lecture étant exponentiellement multipliés. Demeure toutefois cette intention de l'échange propre au dialogue que l'acte de réception de l'œuvre va rendre effectif.

L'œuvre hypermédiatique contourne la dimension privée de la lettre. Elle s'adresse à de multiples allocutaires, la bouteille lancée sur le réseau des réseaux, qui ne sont pas préidentifiés ; elle fonctionne comme une lettre ouverte qui jouera davantage sur une finalité externe (la circulation d'un propos artistique, poétique) que sur des enjeux relationnels précis. Tout est public ici, l'énonciateur, l'énonciataire représentent des instances sociales et des locuteurs interchangeables. La mise en scène du moi singulier disparaît au profit de la mise en scène de la relation qui engage les correspondants³¹, une relation témoignant d'interactions à chaque fois uniques.

Mais la lettre, c'est aussi l'absence de l'autre, absence du corps de l'autre, dont elle se présente parfois comme un fétiche³², objet transactionnel de substitution. À travers ses formes électroniques, cette immatérialité devient encore plus criante puisque l'objet même est un fantôme et que seule demeurera l'expérience du lien. En contrepartie à cette dissipation, l'oralité maintiendra la présence du corps au sein de l'œuvre. Dans l'art vidéo, elle implique plus que le son de la voix qui raconte. On pourrait la comprendre comme fonction de l'oralité dans l'acte de communication, la trace indicielle d'une voix qui

évoque toujours un corps, renvoyant ainsi au sujet existentiel. En proposant le corps également comme un lieu d'inscription du texte, la lettre vidéo en multiplie les portées sémiotiques.

Dans les vidéogrammes présentés plus haut, le corps témoigne toujours de la présence du scripteur dans la lettre. Dans *Placebo*, la présence du narrateur s'inscrit à travers sa récitation. Dans *Measures of Distance*, corps et lettre ne font qu'un, fétiche de la présence maternelle dont la lecture en *voix off* offre un redoublement. Dans *Lettres de souvenance*, c'est par le corps que se livre l'épistolaire, les marqueurs verbaux (par exemple les formules récitées de l'incipit) et les marqueurs factuels (cette insistance sur le geste d'écriture que l'on retrouve à la fois dans l'image et dans le texte) mettent davantage en scène le cérémoniel de l'échange entre les épistolières qu'ils ne livrent la personnalité de chacune. Le corps devient alors bivalent, témoin à la fois de la séparation qui rend la lettre nécessaire et de l'impression de proximité créée par cette dernière.

NOTES

1. De manière très générale, l'art réseau se définit comme une pratique artistique dont le processus utilise des moyens de communication (poste, télégramme, téléphone, télécopie), et plus récemment les technologies des télécommunications comme celle bien sûr d'Internet.

2. Voir la définition de l'hypermédia dans *Dictionnaire des arts médiatiques*, L. Poissant (sous la dir. de), Sainte-Foy, P.U.Q., 1997, p. 166-167, qui implique le principe associatif, une mégastucture interreliant plusieurs informations textuelles et graphiques.

3. Il s'agit de l'envoi quotidien du même message donnant l'heure (réelle... fictive?) du lever de l'artiste sur plusieurs centaines de cartes postales expédiées à différentes personnalités de la scène de l'art contemporain. Les différents projets de *mail art* de Kawara comptent plus de mille correspondants.

4. Voir notamment *Épistolaire numérique* (<http://izuminka.free.fr/maillomanie/>), site web conçu par N. Ivanova, dans le cadre d'une maîtrise MST Information et Communication, Université de Paris 8.
5. Le courriel considéré comme le télégramme de la troisième modernité.
6. L'incipit épistolaire correspond selon L. Jagueneau aux formules adlocutives (adresse, apostrophe, en-tête, etc.) ainsi qu'aux premières phrases de la lettre. Voir L. Jagueneau, « L'incipit épistolaire : formule adlocutive et énoncé initial dans la correspondance de Francis Jammes et André Gide (1893-1938) », dans L. Louvel (sous la dir. de), *L'Incipit*, Poitiers, Éd. La Licorne, 1997, p. 291-303.
7. Pourtant S. de Beauvoir et J.-P. Sartre diront le contraire lorsqu'ils la comparent à « la littérature culturelle ». Dans *La Cérémonie des adieux*, « la lettre est une transcription de la vie immédiate », « un travail spontané », une « littérature brute » « sans visée littéraire » et devenue malgré tout littéraire. Cité par G. Idt et J.-F. Louette, « Voilà de la lettre ou non », dans A. Magnan (sous la dir. de), *Expériences limitées de l'épistolaire*, Paris, Champion, 1993, p. 288.
8. L. Jagueneau, *op. cit.*, p. 297.
9. On écrit par ce qu'on est séparé. Voir C. Kerbrat-Orecchioni, « L'interaction épistolaire », dans J. Siess (sous la dir. de), *La Lettre entre réel et fiction*, Paris, Sedes, 1998. Grâce à la lettre, ajoute B. Melançon, « le présent dysphorique de l'absence est remplacé par la présent euphorique de la lettre » (B. Melançon, *SeigneurInternet : Remarques sur le courrier électronique et la lettre*, Montréal, Fides, 1996, p. 21).
10. Ce qui fait dire à C. Kerbrat-Orecchioni que le courrier électronique, bien qu'il emprunte le canal écrit, s'apparente davantage aux modalités de la communication orale.
11. Adresses des destinataire et destinateur, date et heure de l'envoi.
12. M.-C. Grassi, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, 1998.
13. Extrait tiré de la quatrième lettre : Guilleragues (G. J. de Lavergne), *Lettres portugaises*, Genève, Librairie Droz, 1972, p. 163.
14. La carte postale, écrit J. Lecourt, n'est pas de « l'image avec de l'écrit [...] c'est de l'écrit en moins ». Voir « La carte postale », dans *Des Mots et des images pour correspondre*, Actes du 2^e colloque international, « Les correspondances », Nantes, Université de Nantes, 1986, p. 180.
15. Voir également S. Pesot, *Le Paradoxe : une vidéo placebo entre la fiction et la réalité*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1999.
16. Le vidéogramme fait partie d'une série de trois bandes (Montréal, 1996). La seconde s'intitule *De cœur et de parole* (1999) et une troisième est à venir.
17. M. Hatoum, *Measures of Distance*, vidéocassette, Vancouver, Western Front, 1988.
18. J'emprunte cette expression à M. Sicard, « Correspondances mots-images ; autour du groupe COBRA », dans *Des Mots et des images pour correspondre*, *op. cit.*, p. 27-48.
19. C'est d'ailleurs le titre d'un ouvrage collectif sur le sujet, *La Lettre entre réel et fiction*, cf. note 9.
20. La vidéo est propice à livrer une version intime des événements.
21. C'est le cas de *Julie ou La nouvelle Héloïse* de Rousseau, 1761, ou encore celui de la préface de *La Religieuse* de Diderot, tirée de la correspondance littéraire de Grimm, 1770.
22. Présentées à la galerie Dare Dare de Montréal en 1999 et 2000.
23. L'artiste précise qu'elle travaille sous le modèle de la lettre dans une bouteille lancée à la mer.
24. Le texte est le suivant : « sujet léger pour tête légère, poches aux yeux, poches d'air, gonflé à bloc et léger comme l'air, mots dégonflés pour flotter jusqu'à vous, récipiendaire de cette pensée sur l'air comprimé. Je manque d'air. MSD ».
25. Entendu ici comme monde phénoménal.
26. Idéologique est considéré ici dans le sens donné par Barthes dans « Rhétorique de l'image », *Communication*, n°4, Paris, Seuil, 1964, p. 49. Les signifiants de connotation représentent le niveau rhétorique et les signifiés de connotation le niveau idéologique du message.
27. *Figures* (<http://www.meduse.org/vuphoto/figures/default.html>) ; *Chagrins* (<http://www.studioxx.org/maidincyberspace/tremblay.html>).
28. Expression empruntée à Lacan par F. Recanati : « le colophon, dans un vieux texte, c'est cette petite main indicative qu'on imprimait dans la marge, du temps où on avait encore une typographie » (*La Transparence et l'Énonciation*, Paris, Seuil, 1979, p. 142). Le colophon est employé ici pour décrire l'icône de la petite main désignant le parcours possible au sein de l'œuvre hypermédiate.
29. Considérées du point de vue d'Austin comme deux aspects liés, le contenu de l'énoncé et l'acte ou le fait de dire ce qui est dit. Voir la présentation de F. Recanati, *op.cit.*
30. F. Voisin-Atalini, « L'Instance de la lettre », dans *La Lettre entre réel et fiction*, *op. cit.*, p. 100.
31. Alors qu'habituellement ces deux mises en scène coexistent dans le message. Voir M.-F. Chanfrault-Duchet, « Lettres d'adolescentes en détresse : énonciation du moi et représentations sociales », dans M. Bossis (sous la dir. de), *La Lettre à la croisée de l'individuel et du social*, Paris, Kimé, 1994, p. 186.
32. Pouvoir fétichiste, voire même religieux, on pourrait alors parler de consubstantiation.

ANDRÉ ANTOINE, DIFFUSEUR ET TRADUCTEUR?*

DAVID BOURBONNAUD

UN «DÉSIR DE FRANCE» À RÉINVENTER

En énumérant les destinations de vacances de ses «collègues» européens, le ministre français des Affaires étrangères constatait non sans fierté que l'écrasante majorité de ses pairs choisissaient l'Hexagone comme lieu de villégiature¹. Dans la foulée, Hubert Védrine poursuivait son argumentation visant ainsi à démontrer l'existence mondialement répandue d'un irrépressible *Désir de France*² selon une terminologie à la mode. Souvent présumé, ce *désir* soulève, pour peu que l'on s'attache à définir son profil, un certain nombre de questions sur sa caractérisation culturelle et historique. Le politique désigne-t-il par là une attirance étrangère pour un lustre culturel dont on feindrait d'ignorer le ternissement? Ou entendrait-il un irrépressible engouement pour une création contemporaine française qui, pour le cas du théâtre, est régulièrement mise à mal par certains médias³? Considère-t-il le magnétisme de telle ou telle culture savante ou l'appétit d'une conception française de la culture qui, depuis les années Lang, s'est étendue au point de se voir reprocher l'inflationnisme d'un «tout culturel»?

On l'aura compris, ce désir de France hésite entre ces alternatives au point de ne plus désigner grand-chose mais bien de stigmatiser une pensée politique extraordinairement hexagonale des échanges culturels. Il est effectivement *a priori* handicapant d'élaborer une réflexion à l'aide d'une notion qui essentialise tantôt l'attrait suscité par le patrimoine architectural de notre pays, tantôt le singulier succès populaire de Philippe Candéloro au Japon.

Ce flou notionnel rend les orientations politiques de l'action culturelle extérieure difficilement déchiffrables, au point d'être sérieusement remises en question par le rapport de la commission des Affaires étrangères⁴.

En effet, le domaine des échanges culturels internationaux possède la particularité paradoxale d'être l'objet d'un discours politique volontariste sans pour autant être le sujet d'une pensée et d'une compréhension détaillées des mécanismes sociaux, économiques, stratégiques et artistiques qui le sous-tendent. À l'heure où la construction européenne semble peiner à trouver un énième souffle, où le

spectre incertain d'une mondialisation et d'une globalisation des échanges s'immisce dans le débat public, on comprend aisément que la dimension culturelle de ces mouvements, initiés par des vecteurs essentiellement économiques, trouve dans le marché des discours sur les politiques culturelles une pondération remarquable. Ainsi, rien n'est plus «tendance» dans les projets de développement culturel que ceux dont le profil se décline autour de notions comme le multiculturel, l'interculturel, le multilatéral, la coopération culturelle... Pourtant, rien n'est moins étudié, analysé que ce pis-aller conceptuel qui persiste, tant le domaine dont il relève oppose sa complexité et son étendue à la persévérance du chercheur. Pris entre les feux croisés de l'esthétique, de l'économie, des sciences sociales et politiques, ce dernier peine, le plus souvent, à trouver le point de vue adéquat au *lieu d'où il parle* – pour reprendre De Certeau⁵ – et à la temporalité dans laquelle il inscrit son travail.

Pour sortir de cette impasse, peut-être est-il nécessaire de revenir à la notion centrale de l'objet et de s'attacher à analyser la dimension communicationnelle de l'échange? Si l'on s'attache à analyser leurs conditions de production et leurs contenus, les documents de communication d'un projet d'échange culturel permettent une lecture et une compréhension détaillées des enjeux esthétiques, politiques et économiques dont il est l'objet. En se penchant sur ces pratiques et ces discours qui rendent compte du montage des projets, de leur conception jusqu'à leur mise en œuvre, le travail de recherche gagne sans doute à être plus synthétique tout en étant plus global. L'analyse de la communication d'une troupe de théâtre (sa correspondance, ses comptes de gestion, ses statuts) laisse par exemple apparaître un ensemble d'indices qui induit une meilleure compréhension des échanges culturels dans lesquels elle inscrit son action. Nous présenterons dans ces quelques pages un travail de recherche qui entend souscrire à ce projet et qui vise à analyser, à travers le cas du metteur en scène André Antoine, certaines formes d'échanges culturels liées au spectacle vivant au tournant du XX^e siècle.

LES ÉCHANGES CULTURELS D'ANDRÉ ANTOINE : DIFFUSER ET TRADUIRE

Procéder à une analyse communicationnelle des échanges culturels menés par André Antoine offre l'occasion d'élaborer une typologie empirique qui s'articule autour des notions de *diffusion* et de *traduction*. Ces modèles descriptifs de traduction et de diffusion, construits sur la base d'analogies avec les travaux de Bruno Latour⁶ en sociologie des sciences, permettent de scinder en deux types de projets les expériences d'Antoine à l'étranger.

On pourrait *a priori* s'étonner de convoquer des notions relatives à l'activité des sciences et techniques dans une démarche qui s'attache à mieux comprendre les échanges culturels en matière de théâtre. Pourtant, il ne faudrait pas oublier la nature même de ce qui est diffusé ou de ce qui est traduit. Quand on s'intéresse à la vie des sciences et techniques, les matériaux que l'on manipule, que l'on travaille sont, la plupart du temps, des manifestations d'un échange, ici entre deux chercheurs, là entre un ingénieur et un technicien. Tous communiquent, font circuler leurs idées, leurs savoirs, leurs inventions, leurs expériences ou leurs projets. Or, une telle perspective est au principe de notre volonté d'analyser les expériences d'Antoine à l'étranger. Les objets scientifiques, au sens large du terme, en tant que matière à communiquer, ne sont donc pas si éloignés de nos objets d'étude.

Bruno Latour présente deux façons de considérer les activités des sciences et techniques. L'une, qui adopte un point de vue diffusionniste, élabore une compréhension des faits et des processus une fois qu'ils sont établis, inscrits et résolus. Quand un chercheur consulte la démonstration d'un théorème mathématique, il est confronté au raisonnement qui a trouvé la solution et non aux difficultés que l'énonciateur du théorème a rencontrées lors de son travail de recherche. Le modèle descriptif de diffusion fonctionne selon le point de vue qui consiste à décrire le monde des sciences et techniques sur la base de résultats déjà acquis en raisonnant sur des propositions qui font l'objet d'un consensus. L'efficacité de ce consensus se traduit par une sorte

d'inertie qui suscite l'adhésion sans avoir besoin de convaincre.

Le modèle de traduction possède en lui une dynamique descriptive plus forte puisqu'il envisage les processus quand ils sont *en train de se faire*, lors de ces nécessaires ajustements qui sont le résultat de multiples allers-retours entre, par exemple, l'expérimentation et la formulation théorique. Il s'intéresse aux adaptations, aux petites stratégies machiavéliques qui façonnent un objet, une idée, un énoncé, une technique, afin de les rendre plus performants.

Si Bruno Latour critique de manière assez insistante le modèle diffusionniste, nous envisagerons ces deux modèles non dans la perspective visant à disqualifier l'un par rapport à l'autre, mais plutôt dans le but d'analyser leur pertinence descriptive pour notre propos.

Après avoir resitué l'importance d'Antoine dans l'histoire de la création théâtrale et avant d'expérimenter l'efficacité de ces modes descriptifs, nous rendrons compte sommairement du rôle des tournées théâtrales à l'étranger au sein de l'économie du spectacle vivant au tournant du siècle dernier.

LE CAS ANTOINE

André Antoine, dit Antoine (1858-1943), est considéré aujourd'hui par les historiens du théâtre comme l'inventeur de la mise en scène moderne. Il est le tenant du théâtre naturaliste – il préférerait le terme de *réaliste* –, proposant des représentations conformes à la réalité – le théâtre doit être à l'image de la vie sociale. Ce courant esthétique, directement inspiré de Zola, s'incarne à la fois dans le jeu des comédiens et dans une mise en scène *doublement évidente*. D'une part, elle est évidente car elle fait l'objet d'une monstration explicite (un procès est scénographié dans une copie conforme d'un tribunal). D'autre part, le rapport entre le jeu et le lieu s'instaure de manière naturelle; il n'est jamais question de l'utilisation d'un décor à contre-emploi, tout indice d'artificialité étant proscrit. Ces quelques éléments constituent les principales lignes du pacte esthétique qu'Antoine a

formulé dans sa théorie du «quatrième mur»: l'interaction scène-public est inexistante, la représentation se passe comme si le public n'était pas présent et qu'un quatrième mur le remplaçait. On ne sera pas surpris alors de noter qu'au terme de sa carrière d'acteur/metteur en scène, Antoine se soit consacré au cinéma en réalisant quelques longs métrages.

L'empreinte d'Antoine dans l'histoire de la mise en scène peut ainsi paraître relativement paradoxale. Il participe essentiellement à l'instauration de la mise en scène en tant qu'acte de création artistique – aujourd'hui les grands noms du théâtre sont souvent des metteurs en scène⁷ – tout en assignant à la représentation une fonction d'illusion du réel, comme une «non-mise en scène». La trace d'Antoine réside également dans la dimension référentielle de son héritage. Jacques Copeau, Louis Jouvet – pour ne citer qu'eux – ont défini leur proposition artistique par rapport à l'œuvre d'Antoine même si, quelquefois, ils l'ont fait contre les théories du fondateur du Théâtre-Libre. L'importance d'Antoine dans le paysage théâtral français tient également à son parcours institutionnel. On ne trouvera pas d'articles traitant la vie d'Antoine sans que soit mentionnée sa condition initiale: «André Antoine, employé du gaz». À une époque où l'économie du spectacle vivant ne disposait pas encore du statut associatif et reposait sur le droit privé qui, d'une certaine manière, trouva son prolongement dans le régime de la concession⁸, l'assise financière du directeur de la structure théâtrale était primordiale. Le professionnalisme, tel que nous l'entendons aujourd'hui, avait peu cours, si ce n'est dans les théâtres nationaux subventionnés. Toute sa vie, avant son deuxième passage à la direction de l'Odéon (1906-1914), Antoine dut rechercher des fonds pour faire fonctionner son théâtre.

Dans un document tenant lieu de rapport d'activités qui était diffusé auprès des «*Membres honoraires du Théâtre-Libre*», Antoine, en faisant état de l'exercice 1893-1894, précisait:

On voudra bien reconnaître une fois de plus, qu'il ne s'agit pas d'une affaire, que toutes les ressources sont employées aux

*dépenses de la saison et que, si le Théâtre-Libre disparaissait demain, son directeur aurait le légitime orgueil d'en sortir aussi pauvre qu'il y est entré.*⁹

Outre la coquetterie verbale relative à son désintéressement, Antoine montre clairement que l'entreprise théâtrale et la personne physique de son directeur font caisse commune. Cette situation que l'on peut encore rencontrer aujourd'hui dans le théâtre amateur traduit l'investissement moral et financier des « porteurs de projets » et laisse imaginer le profond engagement d'Antoine à diriger son théâtre, qu'il s'agisse de mettre en scène ou de partir à la recherche de financements.

Cette quête de moyens financiers, vitale et incessante, rejoint l'objet d'étude qui nous intéresse. En effet, les tournées nationales et internationales représentaient des occasions importantes de recettes.

L'INVITATION AU VOYAGE COMME VOIE DE DÉVELOPPEMENT

En 1888 et 1891, le Théâtre-Libre entreprend quelques voyages à l'étranger : il effectua dix représentations à Londres et cinq voyages à Bruxelles. On dispose de quelques données budgétaires relatives à ces « tournées » qui permettent de mieux comprendre les mécanismes de la circulation des œuvres théâtrales à la fin du XIX^e siècle et de mieux percevoir l'intérêt que les directeurs de troupe et les comédiens trouvaient à de telles expéditions.

Les exercices financiers de cette période révèlent tout d'abord l'importance des « voyages » à l'étranger dans la comptabilité des recettes. Sur ces deux saisons théâtrales, le budget reste stable au niveau de 56 000 francs. Si en 1888-1889, la tournée à Londres semble avoir été de très courte durée (une semaine), les recettes ainsi générées n'en sont pas moins appréciables, puisque 4 931 francs sont récoltés grâce aux droits d'entrée aux spectacles, ce qui représente 8,6 % du montant annuel des profits du Théâtre-Libre. La saison 1889-1890, avec son passage à Bruxelles, est encore plus significative. Près de 10 500 francs sont encaissés à Bruxelles au titre des « recettes

de représentations payantes » en janvier et en mars 1890, soit 18,4 % des profits annuels du Théâtre-Libre, et cela en deux semaines (un séjour d'une semaine pour chacun des deux mois).

Il est donc essentiel de retenir que, pour une troupe comme le Théâtre-Libre, un séjour assez court à l'étranger était susceptible de générer des recettes importantes. On pourrait objecter que l'analyse de la ventilation des profits n'a pas grand sens si, en parallèle, on n'effectue pas la même démarche concernant les dépenses de la troupe d'Antoine. Une telle objection ne peut être retenue qu'avec précaution. Certes, toute entreprise culturelle (théâtrale ou non) qui élabore un projet comme celui de se présenter à l'étranger doit s'assurer que cette opération ne sera pas (trop) déficitaire. Il est légitime, dans ce sens, d'examiner le volume des dépenses engagées pour ces voyages londoniens et bruxellois. Se cantonner à cette simple confrontation recettes-dépenses serait toutefois un peu sommaire et écarterait une dimension essentielle de l'action culturelle qui n'a pas, au moins pour le spectacle vivant, vocation à générer systématiquement des bénéfices. Des éléments comme le volume d'activités d'une compagnie, la diversité de son répertoire, l'étendue de sa circulation en tournée ou la couverture médiatique dont elle fait l'objet rentrent directement en ligne de compte pour évaluer le dynamisme et la santé d'une troupe.

Même si la période qui nous intéresse est bien antérieure à celle de Jean Vilar, il faut avoir vu les rapports d'activités du Théâtre national populaire (TNP) pour comprendre à quel point il lui importait de rendre compte de l'incessante activité de sa troupe. Le soin apporté à la « mise en statistique » de représentations, qui se comptaient par centaines chaque année et dont l'audience s'évaluait en millions de spectateurs, est tout à fait frappant, et l'on retrouve dans la correspondance qu'Antoine entretenait avec ses « membres honoraires » un souci assez comparable. Si, dans le premier cas, les subventions étaient publiques et une transparence comptable était consubstantielle à l'éthique vilarienne, dans l'exemple

qui nous intéresse, une même transparence était entretenue avec ceux qui seraient aujourd'hui les membres du conseil d'administration.

Partir à l'étranger constituait donc la possibilité d'augmenter le volume d'activités¹⁰ de la troupe, par là d'augmenter la crédibilité financière de cette entreprise, ce qui, au moment de contacter des mécènes ou des banquiers, permettait d'asseoir le statut semi-professionnel de la troupe.

Quelques années plus tard, en 1894, lors de son passage à Bucarest, Antoine confirmait l'importance de ces tournées dans une lettre au ton familial adressée à son ami et auteur Georges Ancey :

*Nous quittons Bucharest [sic] samedi et après avoir traversé le Danube, nous prendrons sur la mer Noire à Varna un bateau qui nous entrera à Constantinople lundi matin par la Corne d'or. [...] Il y a une telle différence entre cette vie large et pittoresque avec les misères et les emmerdements de Paris que ceci me dégoûte de plus en plus du Théâtre-Libre actuel. Je me demande si la sagesse ne serait point de gagner 50 ou 60 000 francs par an pendant deux hivers en quatre ou cinq mois de voyage et chasser le reste du temps paisiblement les alouettes à Camaret.*¹¹

Le dessein d'Antoine apparaît ici clairement. L'exploitation exclusivement à l'étranger des créations du Théâtre-Libre permettrait de faire fonctionner la compagnie dans des conditions financières plus que satisfaisantes. On remarquera au passage qu'un certain nombre de productions françaises sont conçues aujourd'hui pour l'exportation et ne circulent que très rarement en France, présentant ainsi la situation paradoxale d'être plus connues à l'étranger. Toutefois, Antoine n'entend pas se couper radicalement du territoire hexagonal, car son projet artistique consiste entre autres choses à développer, à renouveler la création dramatique française. Un Théâtre-Libre exilé n'aurait pas incarné le rôle militant que son créateur lui assignait.

S'exporter offrait aussi l'occasion de se confronter à une critique étrangère (au plein sens du terme) dont le regard était peu habitué à des spectacles français. Nous y reviendrons, mais notons déjà que cette

« rencontre » ne se passait pas toujours bien ; on note en particulier qu'à Londres, où le Théâtre-Libre présente *Les Revenants* d'Ibsen, la presse parle d'« obscénité révoltante ». À tous ces titres, les « voyages » à l'étranger constituaient des étapes importantes dans le développement institutionnel de la troupe et de son théâtre.

LA PRÉPONDÉRANCE DE LA PUISSANCE INVITANTE

L'économie du spectacle vivant de l'époque engageait tout de même le directeur de la compagnie – ici Antoine – à faire en sorte que de telles opérations, à défaut d'être rentables à court terme, soient financièrement équilibrées. L'examen de la (non) rentabilité de tournées à l'étranger à partir des cas londoniens et bruxellois met en lumière le rôle essentiel de la force invitante. Un regard rapide sur les dépenses du Théâtre-Libre à l'occasion de son passage à Londres et à Bruxelles est à cet égard tout à fait instructif.

Les frais relatifs au déplacement à Londres, composés essentiellement des cachets des comédiens, s'élevèrent à 3 140 francs (pour 4 931 francs de recettes). Ce voyage est donc bénéficiaire, soit 57 % des dépenses engagées – ce qui ferait rêver n'importe quel administrateur de théâtre. Les dépenses liées à la tournée bruxelloise sont plus élevées, la période étant deux fois plus longue. Elles s'élèvent à 10 457 francs, soit le montant quasiment exact des recettes encaissées par la même occasion, autant dire que le projet bruxellois s'est équilibré financièrement. La ventilation des dépenses est beaucoup plus précise que dans le cas londonien : y figurent des cachets mais aussi des frais de voyage et d'hébergement.

Cette comparaison montre clairement que certaines dépenses engagées à Bruxelles ne l'ont pas été à Londres pour la simple raison qu'elles ont été prises en charge par une autre structure. En l'occurrence, et comme cela était souvent le cas, il est plus que probable que le voyage et l'hébergement ont été payés par l'ambassade de France à Londres. Les représentations diplomatiques (en particulier celles de la France et du Royaume-Uni) avaient en effet pour

habitude d'inviter dans leurs murs des troupes prestigieuses issues de leur pays d'origine. Par exemple, pour citer le cas de la Turquie, les ambassadeurs de France convièrent, à partir du XVII^e siècle, de nombreuses troupes de théâtre pour des représentations dans la salle de l'ambassade¹². Ce type d'invitation est donc une tradition diplomatique. S'il n'existe pas de trace écrite attestant de la prise en charge du voyage et de l'hébergement de la troupe du Théâtre-Libre par l'ambassade, il est établi qu'Antoine eut des rapports fréquents avec cette représentation diplomatique lors de la préparation de cette tournée.

On l'aura compris, une troupe de théâtre relativement importante avait plusieurs motivations pour se produire en Europe à la fin du XIX^e siècle. D'une part, elle trouvait là l'occasion, pour peu que son *tourneur* lui fasse une publicité convenable, d'augmenter son volume d'activités et de renforcer son statut professionnel. Elle développait également sa notoriété en se confrontant à une critique avec laquelle elle n'était pas familiarisée. Enfin, elle pouvait espérer, en cas de très gros succès ou si le poste diplomatique local l'aidait financièrement, obtenir de tels voyages des bénéfices financiers non négligeables.

« GAGNER AILLEURS CE QUE L'ON PERD À PARIS »

Ce rôle prépondérant des tournées présente même un côté paradoxal dans la mesure où le Théâtre-Libre a, dès ses débuts, contracté des dettes dont il n'a jamais pu s'acquitter et n'a pu fonctionner que par la programmation régulière de tournées :

Le Théâtre-Libre, mon cher Arquillère, ne s'est jamais suffi. La principale cause était que les débuts qui avaient été terribles, une année sans abonnements qui avait tout de suite créé un arriéré et une atmosphère, un fonctionnement impossibles. Quand, au bout de trois ans, les ressources ont été à leur maximum, elles ne pouvaient que faire face au présent et non supporter un amortissement nécessaire. J'ai donc supporté depuis quatre ans une dette qui a monté ou baissé selon les années entre vingt ou trente mille francs; ç'a été chaque saison une série de déplacements, d'emprunts et de combinaisons qui m'ont torturé sans que j'en puisse souffler mot à personne sous peine de

compromettre la solidité littéraire du Théâtre-Libre.

*C'est par les tournées et un enjambement sur les ressources de la saison suivante que nous avons marché. Aucune économie de mise en scène n'était possible: adversaires et partisans avaient donné à nos soirées une signification particulière.*¹³

Une troupe rivale de celle d'Antoine, dirigée par Lugné-Poe, tenant du théâtre symboliste, se produisait fréquemment à l'étranger. En fait, à cette époque, toute compagnie jouissant d'un minimum de renommée cherchait, pour reprendre l'expression d'Antoine, à « *gagner ailleurs ce qu'elle perd à Paris* ».

On pourrait s'étonner de ce paradoxe qui réside dans le fait qu'une proposition artistique doive trouver à l'étranger les moyens de subsister dans la ville où elle a été conçue. Qu'on ne se méprenne pas : le Théâtre-Libre n'était pas boudé par le public parisien, le volume des recettes et des abonnements était plutôt flatteur pour un théâtre non subventionné. En revanche, on comprendra mieux la formule d'Antoine en tenant compte des charges inhérentes à la gestion annuelle d'une salle de théâtre, qui permettait à cette compagnie de passer du statut modeste d'itinérant à celui plus prestigieux de résident. En effet, le projet d'Antoine, par son ambition institutionnelle, appelait une reconnaissance symbolique forte qui devait nécessairement s'ancrer dans un lieu physique marquant son indépendance et son identité, à savoir un lieu unique et permanent. Cette contrainte engageait le Théâtre-Libre à des frais considérables de loyer et d'entretien qui ne pouvaient être compensés par les profits liés à l'exploitation du lieu. On notera d'ailleurs que, pendant les tournées de la compagnie à l'étranger, Antoine louait sa salle à d'autres troupes afin de générer des revenus supplémentaires.

L'OBSSESSION DES RECETTES ET DE LA PRESSE

La correspondance d'Antoine laisse assez clairement deviner ce qui préoccupait le directeur qu'il était lors de ces tournées. Il est saisissant de constater à quel point la grande majorité des lettres qu'il envoie depuis l'étranger aux personnes

intéressées au sort du Théâtre-Libre¹⁴ mentionnent de manière prioritaire les recettes des spectacles et les réactions de la presse locale. Ainsi, à l'automne 1894, il décrit à Georges Ancey son passage à Bruxelles, à Amsterdam et à Berlin : « *Pas trop mal commencé à Bruxelles, grosses recettes* »¹⁵. Et ajoute : « *Nous nous sommes cassés [sic] les reins ici (à Amsterdam) avec Les Tisserandes et La Faillite* »¹⁶. Le compte rendu de Berlin est plus prolixe :

*Tout marche bien ici. La Dupe est passé de travers devant le public mais la critique a été fortement impressionnée... L'École des veufs a marché avec l'hypocrisie habituelle des pays protestants. En attendant, tu as fait deux des plus fortes recettes ici : entre 1900 et 2000. Nous avons un énorme succès littéraire : toute la presse allemande marche et déclare qu'on n'a jamais vu en Allemagne une sensation de vie pareille sur la scène.*¹⁷

De manière générale, on ne peut suspecter Antoine d'amplifier ses succès dans sa correspondance. Les témoignages de natures diverses que nous avons pu recueillir confirment ses dires en Allemagne, en Belgique et en Hollande. En revanche, il ne mentionnait qu'exceptionnellement, dans ses lettres ou ses mémoires, ses revers (qui restent relativement rares) ; comme nous le verrons, son premier passage en Turquie en 1894 fut un échec financier qu'il passa sous silence.

Cette obsession médiatico-financière indique de manière extrêmement forte la polarisation des objectifs qui jalonnent les tournées d'Antoine. Il ne faudrait toutefois pas en déduire que, pour lui, l'activité théâtrale n'avait pour enjeu que le confort matériel et la quête de notoriété. Il était porteur – et nous verrons qu'il en était le *porteur* – d'un véritable projet artistique qu'il a servi de manière désintéressée. Toute sa vie, il fut en quête de ressources financières lui permettant de concevoir une nouvelle proposition artistique qui s'incarna dans cet idéal de Théâtre-Libre, et qui consistait à donner un nouveau souffle à la création contemporaine en mettant en scène de nouveaux auteurs et en formant de nouveaux comédiens. Au reste, il faut noter que les talents

révélés par Antoine au sein de sa troupe étaient régulièrement débauchés par les théâtres nationaux subventionnés – plus pérennes –, ce qui posait de nombreux problèmes dans la distribution des rôles et dans la préparation des représentations. On peut donc considérer que le projet d'Antoine s'est révélé être une pépinière pour la création de l'époque, dont le chef de troupe ne profita guère.

LES TOURNÉES À L'ÉTRANGER : DES MOMENTS-CLÉS DE LA VIE THÉÂTRALE HEXAGONALE

Si l'on saisit intuitivement l'importance des tournées en termes de visibilité à l'étranger de la création française, on risque en revanche d'ignorer combien ces voyages constituent des enjeux politiques et artistiques au sein même de la société théâtrale française.

En premier lieu, la destinée d'une compagnie peut être directement liée à la réussite d'une tournée. Ainsi, en 1894, le Théâtre-Libre, monté en 1887, connaît des difficultés financières sans précédent. Antoine, n'ayant guère d'autres choix, espère qu'une longue tournée en Europe pourra renflouer substantiellement les caisses de son entreprise. Il fait alors appel à un *impresario*, M. Schurmann, qui, pourtant, ne semblait pas avoir la meilleure réputation, pour organiser et gérer ce qui apparaît comme la dernière chance du Théâtre-Libre.

Antoine reporte *sine die* les trois représentations qu'il doit encore à ses abonnés parisiens en espérant que Schurmann opère un montage financier ultra-rentable, permettant ainsi à son théâtre de se remettre à flot. Tout au long de l'automne 1894, Antoine parcourt l'Europe, remporte des succès incontestables, mais sans pour autant être persuadé que les accords que Schurmann a négociés dans les villes d'accueil puissent sauver son théâtre. L'enjeu est de taille, les relations entre le directeur et l'*impresario* sont tendues au point que Schurmann disparaît un matin à Rome, laissant la troupe sans un sou, sans hébergement et sans moyen de regagner Paris. Cette *bérézina* romaine sonne le glas du Théâtre-Libre. Cette anecdote montre d'abord la singulière communauté de destins entre une tournée et son organisation ; l'échec de ces

voyages à l'étranger peut conduire à la ruine d'une compagnie.

On saisit aussi le rôle essentiel de l'*impresario*, du « tourneur » qui possède des relais dans les principales villes européennes, qui prend en charge toute la compagnie par délégation de son directeur et qui monte un budget prévisionnel des dépenses de transport et d'hébergement et des recettes envisageables qui, dans le cas présent, étaient réparties entre la structure d'accueil et la compagnie.

Si l'enjeu financier inhérent aux tournées déterminait de manière forte l'écologie théâtrale française, les représentations à l'étranger étaient l'objet d'une pondération symbolique extrêmement forte dans le microcosme culturel parisien. L'existence d'un hebdomadaire comme *Le Monde artiste* témoigne, à travers l'ampleur de sa rubrique « Étranger », de l'attention que les médias portaient au déroulement de ces tournées. Doté d'un solide réseau de correspondants dans toute l'Europe, ce journal rendait compte chaque semaine des étapes des différentes compagnies tentant l'aventure étrangère. Autant dire qu'Antoine, en parcourant la Hollande, l'Allemagne ou la Turquie, ne se dérobait pas pour autant à la surveillance de ses homologues ou concurrents. S'il était suivi à distance, il pouvait aussi l'être sur le lieu même de ses spectacles. C'est en effet à Berlin, quelques semaines avant le crépuscule de son théâtre, qu'Antoine reçut une proposition de contrat qui lui permit de vivre de son métier après la fermeture du Théâtre-Libre :

Et enfin, comme bouquet final, j'ai reçu ici des propositions de Carré et Porel pour entrer à mon retour au Vaudeville et au Gymnase aux conditions que je fixerai [le rôle principal de la pièce de Lemaître, L'Âge difficile]. Il y a là-dessus deux hypothèses : « ou Madame de Loynes [célèbre courtisane qui tenait un salon littéraire et politique de droite dont le mentor était Lemaître] qui s'est mis en tête de me protéger, me fait ouvrir du coup un théâtre pour m'éviter, si j'en ai besoin pour vivre, d'y frapper moi-même ; ou les deux accolytes [sic] de la Chaussée d'Antin veulent me chamber et tout le Théâtre-Libre avec de peur que je ne recommence à les emmerder au retour. Évidemment, il serait bien tentant de faire mon étoile en

*gagnant 25 ou 30 000 francs par an sans avoir à m'occuper des accessoires, mais il serait impudent de se presser et cette proposition insolite montre qu'il se mitonne quelque chose à Paris ; dans ce cas, je veux voir venir et je préférerais employer l'influence de Madame de Loynes à emporter l'Odéon d'assaut. Ici, je suis dans la gloire et je suis même dans les toasts un personnage politique.*¹⁸

Quelques semaines plus tard, on offrait effectivement à Antoine, en tant que comédien, un contrat de deux ans, avec un salaire de 1 000 francs par mois, plus 100 francs par représentation, autant dire bien plus qu'il n'eût jamais touché.

On se rend ainsi compte que l'influence des réseaux parisiens ne se limitait pas aux frontières françaises mais s'exerçait peut-être de manière encore plus libre à l'étranger quand la situation s'y prêtait. Dégagés des pressions politiques et d'une partie des pressions médiatiques inhérentes à la capitale, un séjour outre-Rhin ou outre-Manche représentait, pour des comédiens ou des directeurs de troupes, l'occasion d'élaborer plus sereinement des projets, des choix artistiques, de négocier de nouveaux engagements.

Artistiquement, symboliquement et financièrement motivé par l'étranger, Antoine déploie donc des registres d'exportation assez divers. Certes, il part le plus souvent en tant que directeur de troupe, mais c'est lors de deux « exceptions » à cette règle que se caractérisent avec le plus d'acuité les travaux de diffusion et de traduction, respectivement lors d'une tournée frénétique en Europe et lors d'un court séjour de trois mois à Istanbul en 1914.

LE PRÊT À DIFFUSER

En 1897, Antoine, qui vient de quitter la direction de l'Odéon¹⁹, est sans ressources. Il est approché par l'*impresario* Glaser pour entreprendre, en tant que comédien, une vaste tournée (du 22 janvier au 10 mai 1897) dans toute l'Europe avec la compagnie de Marcelle Josset. En quatorze semaines, il va parcourir des dizaines de milliers de kilomètres en train et en bateau. Il va jouer dans dix-neuf villes et dans onze pays (Belgique, Allemagne, Russie, Ukraine, Moldavie,

Roumanie, Turquie, Grèce, Égypte, Italie et Hongrie). La troupe s'arrêtait dans chaque ville environ quatre à cinq jours pour y jouer un programme extrêmement riche : *Les Amants* de Maurice Donnay, *L'Été de la Saint-Martin* et *Marcelle* de Victorien Sardou, *Les Dernières Vierges* de Marcel Prévost, *L'Âge difficile* de Jules Lemaître et *Frou-Frou* de Ludovic Halevy et Meilhac, soit six pièces. On saisit ici la démesure de ce projet de tournée qui cherchait une rentabilité maximale, mais qui devait mettre les organismes à rude épreuve.

Dans de telles conditions, aucun ajustement de la mise en scène, de l'interprétation par les comédiens, aucun filage, aucune adaptation à l'espace scénique n'étaient évidemment envisageables. Pour élaborer un tel projet, il fallait réunir certaines conditions. D'abord, en faisant appel à Antoine, la compagnie de Marcelle Jousset et son *impresario* Glaser savaient qu'ils auraient là un comédien reconnu, ayant une expérience éprouvée. Cette expérience se traduisait aussi par sa connaissance du répertoire contemporain, ce qui limitait le temps de préparation et de répétitions. Antoine mentionne d'ailleurs dans ses mémoires que cette tournée fût extrêmement rémunératrice (10 000 francs par mois) « pour un répertoire qui ne me donnera pas grand travail car il se compose de rôles que j'ai joués » ; Antoine était accompagné dans cette tournée de comédiens reconnus et en qui il avait confiance (Dumény et Coquelin).

On remarquera aussi qu'une pièce n'était jamais jouée deux fois dans la même ville. Ces six pièces représentées en cinq soirs voulaient solliciter un public qui devait cumuler deux caractéristiques indispensables : être francophone et avoir les moyens financiers de s'acheter des places. Cela limitait tout de même sensiblement²⁰ le spectatortat potentiel.

Des spectacles identiques du premier au dernier jour d'une tournée menée selon un rythme imperturbable (il n'est jamais question de reporter une représentation ; elle se joue ou elle est annulée), des comédiens reconnus et expérimentés, un répertoire assez commun pour l'époque, une mise en scène minimaliste, peu ou pas de décors, quelques

costumes : telle était la formule efficace qui permettait d'organiser une tournée dans des villes desservies par le réseau ferré ou naval. On l'aura compris, ce projet, sans doute à vocation alimentaire pour tous ses acteurs, était une machine à « avaler des kilomètres » que rien n'arrêtera. Tout est conçu depuis le début pour en faire du « prêt à diffuser ».

La notion d'inertie qu'a élaborée Bruno Latour apparaît assez clairement dans ce projet. Les choix artistiques (distribution, répertoire) font l'objet d'un consensus et le programme est ainsi fait qu'un des très rares échecs est vite oublié au profit d'un franc succès ; les représentations se suivent de ville en ville devant un public francophone, voire francophile, les mêmes effets comiques ou dramatiques fonctionnent aussi bien à Budapest qu'à Smyrne.

Mais on peut alors se demander sur quoi repose cette inertie qui, de par ses caractéristiques, va à l'encontre même de la définition du spectacle vivant. Une représentation théâtrale, censée être unique chaque soir, n'est pas sans risques, devant se confronter à un public chaque fois nouveau, non préparé, à une critique de mauvaise humeur, à des protestations indignées concernant l'obscénité de telle ou telle réplique. Pour la tournée qui nous intéresse, rien de tel ne semble poindre. Ce répertoire sans nouveauté, su préalablement de tous les comédiens, ne comporte « rien de choquant ou de déroutant » pour des spectateurs très diversement préparés.

Le principe d'inertie d'un projet de diffusion limite considérablement l'intervention effective d'instances critiques. Il sollicite donc l'existence et l'efficacité d'un *pacte de confiance* liant le public autochtone aux porteurs de la proposition artistique qui lui est faite. Pour l'exemple que nous traitons, il apparaît clairement que le public lettré turc, majoritairement francophile, voyait, à la fin du XIX^e siècle, toute création venue de France comme étant digne de confiance. Félix Prince montre également combien, en matière de théâtre, le public hollandais est friand de la production française, et ce, au détriment de la production locale. Le demi-siècle qui précède la Première Guerre mondiale semble être une

période où le *label* «culture française» suscite, à tout le moins, une curiosité certaine. C'est sans doute cette curiosité, vieille de presque cent ans, que les politiques nomment aujourd'hui *désir de France*.

DE LA SPONTANÉITÉ DU SUCCÈS PUBLIC À L'ÉTRANGER

Il ne faudrait cependant pas imaginer une Turquie ou des Pays-Bas conquis, sans réserve aucune, par les offres françaises. Durant sa première tournée européenne, celle de 1894, Antoine s'était rendu une première fois en Turquie avec son Théâtre-Libre. Si les comptes rendus de la presse locale laissent croire à un franc succès, il n'en est rien en réalité; la fréquentation est assez catastrophique. Le soir de la première, la salle est aux trois quarts vide. Une réduction du tarif de 50% dès la deuxième soirée n'arrange rien à cette désaffection. En revanche, la presse est enthousiaste :

*M. Antoine tient en effet l'emploi de Rousset avec une maestria au-dessus de tout éloge et une vérité saisissante qui révèle un grand observateur. Attitude, démarche, intonation, il ne néglige rien et sait utiliser avec talent les moindres nuances de ce rôle caractéristique. M. Antoine, très apprécié par le public, a été continuellement applaudi et rappelé à deux reprises à la fin de chaque acte.*²¹

Malgré la faible fréquentation, des spectateurs de marque sont présents dans la salle, comme l'ambassadeur de France, ses secrétaires d'ambassade, l'ambassadeur de Roumanie, ainsi que le secrétaire général du ministère des Affaires étrangères de Turquie. L'image d'une salle occupée au seul quart, mais remplie par des officiels de haut rang et des journalistes enthousiastes, démontre le caractère équivoque de la situation qui, pourtant, peut s'expliquer, si on compare cette configuration à la tournée de 1897, montée par Glaser, qui fut beaucoup plus populaire et qui fit même salle comble.

Cette évolution rapide appelle une interprétation qu'il faudra corroborer par d'autres sources, mais qui, en l'état, s'impose comme étant assez crédible. Le pacte esthétique d'Antoine était résolument neuf – y

compris en France – à l'aube des années 1890. Lors de ses premiers passages dans les pays qu'il a visités, Antoine a reçu un accueil du public relativement mitigé. Les presses locales ont, en revanche, toutes adhéré à la nouvelle proposition artistique du Théâtre-Libre. S'est ainsi révélé, au moment des tournées postérieures, un pacte de confiance tangible qui s'était construit entre-temps par le travail des médias autochtones et surtout par la confirmation du statut que prenait l'entreprise d'Antoine dans le monde théâtral français. Si le renouveau du spectacle vivant en France passait à Berlin ou Istanbul, l'amateur de théâtre allemand ou turc, lecteur attentif de la critique théâtrale, devait aller voir ce qu'était cette révolution. Souvent, comme le souligne Félix Prince, les spectateurs en sortaient surpris par la correction des répliques, eux qui s'attendaient à des échanges plus ou moins obscènes, stigmatisés par la presse française et relayés par les journalistes locaux.

ANTOINE, HOMOLOGUE DES GÉOGRAPHE DE L'EMPIRE BRITANNIQUE

Pour illustrer ce qui relèverait davantage du modèle de traduction évoqué plus haut, nous analyserons d'abord l'exemple singulier des arpenteurs autochtones servant les géographes britanniques chargés de cartographier les colonies des Indes au XIX^e siècle, traité par Kapil Raj²², en nous demandant s'il peut être transposable au cas qui nous occupe. Ce projet scientifique, admirablement restitué par l'auteur, démontre, par l'analyse communicationnelle de la transmission et de l'usage des savoirs, que cette forme de coopération scientifique s'articule autour d'un certain nombre d'opérations, de transformations, d'adaptations qui constituent une forme de traduction singulière rendant possible la réussite de l'entreprise et reposant sur l'intervention incessante des instances fédérées autour du projet.

Dans les années 1860, les Britanniques devaient assurer la stabilité de leurs colonies des Indes, ce qui, pour des raisons stratégiques, appelait une bonne connaissance des régions de l'Asie Centrale au nord de la chaîne himalayenne, qui appartenaient pour

l'essentiel à l'Empire chinois. Les Britanniques ne se risquaient pas, pour des raisons de sécurité, dans ces territoires. Un géographe écossais nommé Montgomerie eut l'idée d'utiliser des autochtones – qui, eux, étaient autorisés à pénétrer cette *terra incognita* – pour effectuer secrètement, au sein de caravanes de voyageurs et de marchands, les relevés nécessaires à la réalisation des cartes de l'Asie transhimalayenne. Il dut d'abord former son premier apprenti arpenteur pour valider ce protocole auprès de sa hiérarchie scientifique et militaire, en s'assurant par exemple de l'exactitude de la longueur de ses pas afin qu'il règle deux milles pas pour une longueur d'un *mile*. Cette formation reposait sur un dispositif d'une grande ingéniosité technique puisque l'utilisation d'instruments de mesure spécifiques (un sextant, un horizon artificiel, une boussole) fut minimale – tous les outils des géographes contemporains n'étant pas transportables discrètement dans une caravane. Des chapelets bouddhiques furent détournés de leur fonction initiale pour devenir des compteurs de pas, bref nombre de stratagèmes furent inventés d'abord par les Britanniques, puis par les arpenteurs eux-mêmes afin de garantir précision des mesures et discrétion. Montgomerie dut aussi convaincre ses pairs de laisser à des colonisés le soin de faire des mesures capitales pour l'Empire, et ce pendant des voyages de plusieurs années.

Montgomerie apparaît ici comme un *traducteur* entre, d'une part, une volonté politique et, d'autre part, des conditions, des compétences locales. Il faut former des arpenteurs, s'adapter à leur outillage, à leur savoir-faire pour justement leur en inculquer un autre. Il faut percevoir les difficultés éventuelles des arpenteurs, il faut prévoir leurs marges de manœuvre dans le cheminement de la caravane où ils peuvent être observés ou espionnés. En un mot, il faut *comprendre* dans quelles conditions matérielles, temporelles et psychologiques ces arpenteurs devront travailler. Nous suivons George Steiner – «*comprendre c'est traduire*» – en considérant que le travail de Montgomerie, travail de stratège, d'ethnologue, de

technicien, peut être posé en termes de travail de traduction. Enfin, il faut négocier, rassurer des politiques et des scientifiques qui, sans trouver l'idée de Montgomerie saugrenue, peinent à la penser réalisable.

Ce projet de coopération scientifique incarne donc particulièrement bien la subtilité de l'observation correspondant au modèle de traduction que nous évoquions précédemment.

Trouve-t-on, dans une expérience particulière d'André Antoine à l'étranger, un travail de traduction comparable à celui analysé par Kapil Raj ? Deux des trois séjours d'Antoine en Turquie sont en rapport avec sa direction de l'Odéon. Par deux fois, en 1897 et 1914, Antoine quitte la direction de ce théâtre subventionné ; il a besoin de gagner sa vie. Nous avons vu qu'il était parti dans une grande tournée en 1897. En 1914, son statut institutionnel s'établit à un niveau encore plus prestigieux que dix-sept ans auparavant ; il sort de dix ans de direction d'un des quatre théâtres nationaux. Même s'il en est mis sur la touche, il possède une stature incontestable dans le paysage théâtral de l'époque.

Ayant conservé une réputation flatteuse à la suite de son passage en 1897²³ à Istanbul, il est appelé en juin 1914 à fonder le théâtre et le conservatoire²⁴ de la ville sur l'invitation du préfet Cemil Pacha, après le vote du conseil municipal.

Antoine doit non seulement apporter un savoir-faire « d'ingénieur culturel », mais doit surtout le modeler sans cesse, selon la configuration des conditions sociales, ethniques, juridiques, économiques, religieuses et politiques. En clair, il doit *traduire* ce savoir-faire de manière qu'il soit assimilable par l'ensemble de la société ottomane de l'époque. Il doit comprendre comment configurer ce projet – saugrenu pour certains – afin que sa *formulation* soit recevable par la société ottomane de 1914, sans pour autant trahir la conception qu'il se fait de sa mission. Bien qu'interrompue par la déclaration de la Première Guerre mondiale, cette expérience turque s'est avérée fondatrice d'une formidable dynamique culturelle, puisqu'elle est fondamentalement à l'origine de

l'apparition d'une écriture dramatique turque, et de l'émergence de nouvelles professions artistiques (comédiens, techniciens et metteurs en scène). Mais revenons au détail de son séjour et à son travail de traduction.

À quelques mois de la Première Guerre mondiale, la situation était sensiblement tendue dans toute l'Europe. La Turquie, ou plutôt l'Empire ottoman, subissait deux types d'intervention extérieure. L'Allemagne avait une forte emprise sur l'économie, tandis que la France était plus présente d'un point de vue culturel. La position turque était donc plutôt inconfortable : entre deux futurs belligérants toujours enclins à vouloir accroître leurs relations avec des pays qui pouvaient encore basculer dans leur camp.

Le séjour d'Antoine débute donc dans des conditions incertaines, sans d'ailleurs que l'on sache s'il avait reçu l'aval de Paris pour entreprendre à ce moment-là le chantier d'un théâtre à Istanbul.

Aussitôt arrivé, il rencontre les pouvoirs publics et tente de faire un rapide état des lieux du théâtre en Turquie²⁵. Il forme sept classes spécialisées : lecture, prononciation, déclamation, histoire et littérature, tragédie, drame, comédie. Une section de danse, mime, maintien et escrime est formée. Antoine fait passer des auditions en turc sans le parler et en se faisant assister d'un interprète. Un comité de lecture est constitué afin de découvrir et d'encourager de nouveaux talents d'écrivain.

Conscient que la présence d'Antoine peut présenter un caractère subversif, le préfet lui adjoint Bedy-Bey, un fonctionnaire supposé l'assister, mais qui, en réalité, doit surveiller cet « ingénieur culturel ». Il va effectivement être sollicité de manière extrêmement diverse. Des Arméniens et des Grecs le contactent pour dénoncer le sort dramatique de minorités ethniques, écrasées culturellement. Des femmes essaient d'accéder par l'intermédiaire d'Antoine à des carrières de comédiennes, stéréotypes de l'affranchissement et de la liberté. Mais elles sont néanmoins en nombre insuffisant lors des auditions. Ce déficit aurait pu être comblé quelques semaines plus tard par l'initiative zélée de Bedy-Bey qui avait

fait opérer une rafle chez « les plus belles et les plus intelligentes » prostituées de Galata afin de les proposer en audition. Antoine, qui n'imagine pas un seul instant accepter cette offre, doit convaincre ses interlocuteurs que comédienne ne rime pas avec péripatéticienne. Mais ces épisodes signalent un travail de négociation entre parties qui ont du mal à s'accorder. Une partie de la presse subit des pressions extérieures afin de réserver un sort particulièrement difficile à l'entreprise d'Antoine, mais celui-ci demande à rencontrer les rédacteurs des quotidiens récalcitrants et obtient qu'ils se montrent moins offensifs. Aux conditions inhospitalières dans une perspective d'échanges culturels répondent les stratégies d'Antoine pour contourner ces sollicitations inamicales. À la fin de cette période, on lui demande de monter à Istanbul ce qu'il a fait à Paris en 1888 et 1896 avec le Théâtre-Libre et le Théâtre Antoine. Il transforme ainsi son savoir-faire franco-français en un contenu transposable dans l'empire ottoman. Contraint et forcé, Antoine effectue un important travail de traduction afin que son projet voie le jour.

En définitive, la manière dont une partie du public est sollicitée par un projet de traduction semble plus complexe que ne le laisse penser la référence au pacte de confiance dont nous parlions plus haut. Le processus même de traduction implique, s'il s'effectue avec succès, une prédisposition de la part des ses initiateurs à interpellier une fraction influente du public autochtone et à anticiper les réserves des récalcitrants pour les neutraliser²⁶. Plus précisément encore, durant la période de négociations qu'il entame, Antoine comprend qu'il s'agit de convaincre et d'associer à son entreprise l'élite qu'il interpelle tout en lui faisant jouer un rôle d'informateur privilégié. Il nous faudrait encore décrire de manière plus détaillée la façon dont ces journalistes, responsables politiques, mécènes et autres personnages occupant le devant de la scène culturelle ont contribué au travail d'adaptation et de traduction qu'Antoine appelait de ses vœux.

Il reste néanmoins que les deux styles d'intervention d'Antoine coexistent et se conjuguent.

Par quels processus et selon quels cheminements? La question reste entière, mais elle mérite une investigation plus poussée qui déborde largement notre propos liminaire. On retiendra toutefois qu'une analyse sociologique et communicationnelle de la destinée de ces échanges culturels souligne l'hétérogénéité des processus en œuvre. Face au vent de contestation qui souffle sur la politique culturelle extérieure de la France, le politique et les acteurs culturels peuvent peut-être trouver dans le prolongement de ce type d'approche de nouveaux matériaux pour penser leurs actions et conduire leurs projets.

* Cet article s'inscrit dans une recherche qui bénéficie du soutien financier de la Région Provence-Alpes-Côte-d'Azur.

NOTES

1. Lors de son discours introductif pour l'ouverture des « Rendez-Vous de l'Association française d'action artistique 2000 » en Avignon, H. Védrine relevait que treize ministres des Affaires étrangères sur les quinze de l'Union européenne passaient leurs vacances estivales sur le territoire hexagonal.
2. P. Bloche, *Le Désir de France, la présence internationale de la France et la francophonie dans la société de l'information*, rapports officiels, Paris, La Documentation française, 1998.
3. Cf. *Mais où est donc le théâtre?*, supplément de *Libération*, 15 Juillet 2001.
4. *Les Centres culturels français à l'étranger*, rapport d'information déposé par la commission des Affaires étrangères de l'Assemblée nationale, rédigé par Y. Dauge, enregistré le 7 février 2001.
5. M. De Certeau, « L'opération historique », dans J. Le Goff et P. Nora, *Faire de l'histoire. Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, 1974, p. 4.
6. B. Latour, *La Science en action*, p. 322-334.
7. On peut citer P. Chéreau, P. Brook, A. Mnouchkine, G. Strehler, A. Vassiliev.
8. La concession consiste à attribuer au directeur de la structure les pleines responsabilités financières de l'établissement au point d'engager les fonds propres du responsable. Ce régime constituait les bases de gestion du Théâtre National Populaire refondé par Jean Vilar en 1953. On peut considérer que ce système se rapproche considérablement du régime privé que connût Antoine pour ses deux théâtres (le Théâtre-Libre et le Théâtre Antoine).

9. A. Antoine, « Le théâtre libre, saison 1893-1894 », *Le Théâtre libre*, Genève, Slatkine Reprints, 1979 (édition non paginée).
10. Ce qui entend évidemment augmenter le volume de dépenses et de recettes.
11. Il désigne ici sa résidence secondaire. Lettre d'André Antoine à Georges Ancey du 6 mai 1894, dans A. Antoine, *op. cit.*, 1987, p. 376.
12. On peut même souligner qu'il s'agirait là de la première apparition d'un théâtre « à l'occidentale » dans l'Empire Ottoman. Cf. M. And, *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*, Ankara, Forum Yayinlari, 1963.
13. Lettre à Alexandre Arquillère du 12 août 1894, dans A. Antoine, *op. cit.*, 1987, p. 383.
14. On pense ici à ses amis qui étaient souvent ses créanciers et aux auteurs qu'ils mettaient en scène.
15. Lettre d'André Antoine à Georges Ancey du 10 octobre 1894.
16. *Ibid.*
17. Lettre d'André Antoine à Georges Ancey du 25 octobre 1894.
18. *Ibid.*
19. Il n'y était resté que quelques mois mais y reviendra entre 1904 et 1914.
20. Nous évoquons une époque, où d'Amsterdam à Constantinople, les classes lettrées parlaient pour la plupart le français.
21. Extrait de la presse turque cité par M. And, dans A. Antoine, *op. cit.*, 1965, p. 5.
22. K. Raj, « La Construction de l'Empire de la géographie, l'odyssée des arpenteurs de sa très gracieuse Majesté, la reine Victoria, en Asie Centrale », *Annales HSS*, n° 5, 1997, p. 1153-1180.
23. Et à celui, dans une moindre mesure, de 1894.
24. Il n'existait à l'époque aucune forme de théâtre à « l'occidentale » en Turquie, que ce soit en termes d'infrastructure ou d'écriture.
25. Si l'on excepte le Karageuz, sorte de théâtre d'ombres, il n'y avait quasiment pas de compagnies turques.
26. Il ne fait cependant aucun doute que d'autres facteurs entrent en ligne de compte et qu'ils pourraient être mieux éclairés par un travail d'enquête autour d'un type d'échanges éminemment proche du modèle de la traduction : la résidence d'artistes à l'étranger en fait partie et peut constituer un objet pertinent pour une analyse contemporaine du travail.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANTOINE, A. [1965]: *Chez les Turcs*, Ankara, Forum éd. ;
 [1987]: *La Correspondance d'André Antoine : le Théâtre libre*, sous la dir. de J. B. Sanders, Longueuil, Le Préambule ;
 [1921]: *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, Paris, Fayard.
- LATOUR, B. [1995]: *La Science en action*, Paris, Gallimard.
- LEROY, D. [1990]: *Histoire des arts du spectacle en France*, Paris, L'Harmattan.
- MARCELOU, P. et J.-P. SARRAZAC [1999]: *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Arles, Actes Sud.
- PRINCE, F. [1941]: *André Antoine et le renouveau du théâtre hollandais*, Amsterdam, de Academische boekhandel, P.H. Vermeulen.
- PRUNER, M. [2000]: *La Fabrique du théâtre*, Paris, Nathan.
- ROUSSOU, M. [1954]: *André Antoine*, Paris, L'arche éd., coll. « Le théâtre et les jours ».
- STEINER, G. [1998], *Après Babel*, Paris, Albin Michel.

DE WOLFENSTEIN À HALF-LIFE: LES CANONS DU JEU DE COMBATS

ÉLÉMENTS POUR UNE ANALYSE DES FORMES DE CRÉATION ET DE RÉCEPTION DES JEUX VIDÉO

OLIVIER ZERBIB

Depuis une vingtaine d'années, en passant des arrières salles de bar à l'espace domestique, les productions du secteur du jeu vidéo ont vu leurs formes constamment renouvelées et diversifiées. La multiplication des supports de ces jeux, délaissant en partie l'ordinateur personnel pour les consoles reliées au téléviseur ou leurs homologues de poche, rend impossible tout projet d'analyse du jeu vidéo en tant qu'ensemble homogène, soumis aux mêmes procédés de production ou aux mêmes contraintes de réception. Il semble par ailleurs tout aussi illusoire de chercher à constituer des catégories qui rendraient compte de l'ensemble des titres disponibles sur un marché dont on estime aujourd'hui le chiffre d'affaires mondial à plus de 20 milliards d'euros.

On rencontre cependant, dans les colonnes de la presse spécialisée¹, l'utilisation récurrente de quelques catégorisations censées mettre un peu d'ordre dans la profusion des jeux proposés au public. On parle ainsi couramment de *jeux d'action* ou *d'arcade* pour désigner les productions dans lesquelles le joueur doit faire évoluer un personnage sur l'écran afin d'établir un *score* ou passer d'un niveau à un autre, de *jeux de stratégie* lorsqu'il s'agit plutôt de déplacer un ensemble d'unités dans le but de planifier des attaques contre un adversaire virtuel ou humain (dans le cas des jeux en réseau), de *simulations* pour désigner les jeux se rapportant aux sports ou au pilotage de véhicules en tous genres, et enfin de *jeux de rôle* ou *d'aventure* lorsque le joueur est immergé dans une quête au long cours, impliquant un «avatar», sorte de double virtuel, confronté à une série d'énigmes à résoudre. Ces distinctions sont à première vue rassurantes car elles laissent penser que le secteur du jeu vidéo, malgré sa courte histoire, aurait vu se constituer au fil des années quelques genres permettant aux éditeurs de cibler des fractions de public aux attentes nettement différenciées. On imagine ainsi que les jeux dits d'action s'adressent en premier lieu aux plus jeunes du fait de la confrontation presque physique, en tout cas violente, qui oppose le joueur à des adversaires de toutes natures, tandis que les jeux de stratégie, plus réflexifs, concerneraient davantage les adultes. Il convient cependant de s'en méfier, d'abord parce que, comme le signale Jean-Paul Lafrance², on connaît mal les catégories de joueurs à qui s'adressent les jeux, mais surtout parce que l'on assiste fréquemment à

l'apparition de titres proposant une hybridation entre les genres que nous venons d'évoquer. Ainsi, un jeu tel que *Battlezone*, créé en 1998 par la société Activision, est-il décrit par la critique lors de sa sortie sur le marché comme un jeu de *stratégie-action*, puisqu'il permet au joueur de passer du statut de général, gérant le comportement de toutes les unités de son camp, à celui de simple soldat, sautant d'un véhicule à l'autre pour participer aux combats en « temps réel ». Cet exemple n'est évidemment pas isolé et l'on rencontre très tôt dans l'histoire du jeu vidéo des simulations relevant plus du jeu d'arcade que du simulateur de vol, des jeux d'aventures fortement teintés de stratégies, etc.

Difficile donc d'y voir clair dans cette profusion de créations présentées sur le marché à un rythme soutenu. Pourtant, certaines productions américaines, japonaises ou européennes entretiennent les unes avec les autres des relations de ressemblance à ce point frappantes qu'il est possible de supposer que, même pour une pratique culturelle émergente telle que le jeu vidéo, des processus de rationalisation sont à l'œuvre qui orientent le travail des concepteurs selon quelques lignes directrices. S'il ne paraît pas possible d'étendre l'observation de ces processus à des genres bien déterminés, il nous faudra donc en étudier les aspects sur une série limitée de titres, choisis selon leur inscription chronologique dans ce qui nous paraît pouvoir être défini comme une histoire commune.

En la matière, les jeux d'action en trois dimensions présentent un intérêt particulier puisque cette forme de jeux, caractérisée par la mise en scène de combats en vue subjective (le joueur « voit » ses adversaires comme le ferait le héros qu'il commande), a bénéficié d'un grand nombre d'innovations techniques tout en conservant une étonnante stabilité dans les dispositifs narratifs qu'elle propose à ses utilisateurs depuis une dizaine d'années. On se trouve en fait confronté à un paradoxe selon lequel les titres les plus innovants en termes purement techniques, ceux qui, entre tous, réclament pour pouvoir fonctionner les machines les plus performantes, dotées des dernières sophistications informatiques (on pense notamment

aux cartes graphiques accélératrices ou encore aux microprocesseurs de dernières générations), sont également ceux qui, nous le verrons, proposent aux joueurs les interfaces³ les plus stables dans le temps. En d'autres termes, la série considérable d'innovations techniques que ce secteur du jeu vidéo a connu durant sa courte histoire n'a fait évoluer ni le concept du jeu, qui reste invariablement le même (éliminer un nombre maximum d'ennemis afin de passer d'un niveau à un autre), ni la façon de représenter l'action à l'écran (utilisation de la vue subjective, présence d'indicateurs d'armes et de munitions à l'écran, univers en trois dimensions, etc.). Si la grande majorité des recherches en sciences sociales portant sur les applications des nouvelles technologies fait jouer un rôle central à l'innovation et au progrès technique⁴, il faut convenir que, pour l'objet qui nous importe ici, ce type d'approche s'avère peu heuristique. Il importe moins en effet de retracer l'historique des potentialités techniques mises à disposition des concepteurs de jeux que de comprendre comment ces derniers ont concrètement asservi ces moyens à une intention invariable : plonger le joueur dans un univers en trois dimensions le plus réaliste possible. Pour parvenir à leurs fins, ces créateurs ont certes dû développer des solutions spécifiques à la pratique du jeu vidéo, mais il semble également qu'ils aient importé une partie de leurs modèles du cinéma ou de la littérature, ce qui n'est pas sans conséquence dans la réception de leurs produits par les publics.

LE JEU DE COMBATS

SOUJETS AUX PRINCIPES DU RÉALISME

Lorsqu'en 1992, la firme ID Software décide de donner une suite à son fameux titre *Castle Wolfenstein*, elle choisit de tirer profit des derniers progrès du génie logiciel pour rendre plus réaliste la représentation de l'action à l'écran. Si le but du jeu reste identique (s'échapper de la forteresse nazie), l'apparence de cette simulation prend une autre forme avec l'introduction de la troisième dimension. Le titre ainsi développé s'intitulera donc *Wolfenstein 3D*. L'utilisation d'une vue

en caméra subjective, qui remplace la vision du personnage de profil se déplaçant dans le plan d'une salle prenant la taille de l'écran, est d'autant plus saisissante que le joueur est amené à se déplacer dans un espace clos, formé d'une longue série de couloirs labyrinthiques. La même équipe développera une succession de jeux reposant sur les mêmes principes (*Doom*, *Doom II*, puis la trilogie des *Quake*), jeux qui deviendront à chaque fois des modèles du genre pour les joueurs ou les firmes concurrentes, à tel point que ces dernières rachèteront parfois la licence du logiciel de rendu en trois dimensions de ces titres pour créer leurs propres jeux⁵. De fait, les concepteurs de *Wolfenstein 3D* posent les bases d'une interface de jeu qui s'impose aujourd'hui encore comme un standard. L'action du jeu implique que le joueur tienne compte de l'état de ses munitions et de ses blessures pour mener à bien sa mission. Or, la vue en caméra subjective empêche par définition le joueur d'observer son personnage de l'extérieur: il lui est donc impossible de constater la dégradation de l'état de santé de son avatar ou la diminution de son stock d'armes. Les concepteurs ont alors choisi de faire figurer ce type d'informations sous la forme d'indicateurs situés au bas de l'écran vidéo; indicateurs que l'on retrouvera systématiquement dans tous les jeux du même type développés par la suite. De *Doom II* à *Half life*, deux jeux produits à quatre années d'intervalle par deux sociétés différentes, on constate ainsi la permanence des solutions adoptées par les concepteurs pour présenter ces informations cruciales pour le joueur (cf. fig. 1 et 2). On notera tout juste une tendance à la simplification de ces indicateurs, simplification qui permet de laisser une plus grande place à la présentation à l'écran de l'action, ce qui est d'ailleurs rendu possible par l'amélioration du rendement des micro-ordinateurs.

Wolfenstein 3D se caractérise enfin par l'utilisation conjointe de la souris et du clavier par le joueur afin de gérer simultanément le maniement des armes et les déplacements du personnage. La plupart des jeux du même style reprendront à leur compte cette innovation, et il est rare aujourd'hui de rencontrer des



Figure 1 – Capture d'écran du jeu *Doom II*
(ID Software 1995)



Figure 2 – Capture d'écran du jeu *Half-Life*
(Sierra 1999)

jeux de combats en trois dimensions recommandant l'utilisation du *joystick*, moins pratique. On voit donc que *Wolfenstein 3D* est un jeu qui combine subtilement tous les ingrédients du réalisme, tant dans la mise en scène de l'action que dans le maniement du personnage. Bien entendu, ce réalisme est tout relatif, ne serait-ce que parce qu'il est soumis aux limitations qui s'imposent à toute forme de représentation picturale. Comme l'indique Nelson Goodman, «le réalisme est relatif, déterminé par le système de représentation qui sert de norme à une culture ou à une personne donnée à un moment donné»⁶. L'utilisation de la perspective dans ce jeu n'est qu'un exemple du fait que la perception par les spectateurs de l'espace représenté à l'écran repose sur des habitudes de lecture de l'image, habitudes qui s'acquièrent lentement par la fréquentation d'un système de représentation utilisé dans toutes sortes d'œuvres picturales, photographiques ou cinématographiques.

L'univers du jeu vidéo présente cependant quelques particularités en ce domaine, puisque l'évolution des moyens techniques mis à la disposition des concepteurs de jeux a fait lentement varier les conventions utilisées pour dépeindre l'action. On

passe en effet d'un univers en trois dimensions assez fruste dans *Wolfenstein 3D*, sans ombres ni textures, à des représentations beaucoup plus proches des images cinématographiques dans des jeux tels que *Half-life* ou *Igi project*, dans lesquels les effets de transparence, d'ombrages et de reliefs des objets sont restitués avec beaucoup plus de détails. Les progrès qui ont été franchis entre ces différents jeux ne doivent pas être mesurés en termes purement esthétiques, mais plutôt entendus comme l'expression de ce que Max Weber appelle une *rationalité technique progressive*⁷ des moyens mis en œuvre par les créateurs pour parvenir à leurs fins : immerger le joueur dans un environnement de plus en plus complexe et rendre ainsi l'action plus trépidante. En d'autres termes, la beauté ou le réalisme des décors ne sont pas tant recherchés que le réalisme de l'action dans son ensemble. Ainsi, conserver la fluidité des animations à l'écran est primordial dans un jeu de combats, et tous les titres qui ont mis l'accent sur le réalisme du décor au détriment de cette fluidité, et donc de la vitesse de déplacement du personnage par le joueur, se sont rapidement soldés par des échecs commerciaux cuisants. Inversement, si des titres comme *Doom* ou *Quake* se sont imposés comme des modèles au moment de leur sortie sur le marché, c'est uniquement parce qu'ils se présentaient aux joueurs en un compromis réussi entre fluidité de l'action et qualité graphique. Bien entendu, les critères de cette qualité graphique ont progressivement été revus à la hausse en une dizaine d'années avec la mise au point de moteurs graphiques de plus en plus performants : le nombre de détails présents à l'image, le rendu de la lumière et des zones d'ombres, la complexité des effets d'explosions ou de transparence sont quelques-uns des facteurs dont le niveau minimum est conventionnellement fixé par la critique et les joueurs à une époque donnée selon l'état des techniques et de la concurrence. À l'heure actuelle, il est inconcevable d'imaginer un jeu de combats qui ne tire pas profit des cartes accélératrices 3D pour représenter la fumée des explosions ou la brume d'un étang, ce qui restait hors de portée il y a seulement deux ou trois ans. On

voit donc que ce qu'il est acceptable aujourd'hui d'envisager comme le standard du réalisme graphique correspond à ce qui, hier, était considéré comme le *nec plus ultra* en la matière.

Le caractère cumulatif des innovations intervenant dans le rendu graphique de ces jeux ne doit cependant pas faire oublier que ces dernières ne sont développées que dans la mesure où elles servent l'action qui est représentée à l'écran : pouvoir restituer la splendeur d'une lumière automnale ne sert à rien si l'action doit se dérouler entièrement en intérieur... En revanche, la transparence des matériaux est très utilisée car elle permet aux joueurs d'abattre un ennemi placé derrière une vitre, satisfaisant ainsi doublement leur désir de destruction en affectant aussi bien le décor que leur adversaire. Par ailleurs, ce type d'effet permet d'envisager des scénarios de combats plus complexes, le joueur pouvant par exemple être repéré par ses ennemis avant même de pénétrer à l'intérieur d'une pièce. Inversement, les ombres autorisent bien souvent la détection des ennemis placés en hauteur et pourtant situés hors du champ de la caméra subjective.

Le réalisme de l'action se mesure également aux comportements des adversaires : écerclés dans les premiers jeux de combats, ceux-ci ne faisaient rien d'autre que se placer directement dans le champ de vision du joueur en tirant tous azimuts. Peu à peu, les développeurs de jeux ont cherché à supprimer les déplacements erratiques de ces personnages et à augmenter la précision de leurs tirs. *Half-life* marque un tournant décisif en matière d'intelligence artificielle des opposants en scénarisant à un niveau encore jamais atteint leur comportement de combat : loin de s'offrir en chair à canon pour joueur brutal, ces derniers planifient en groupe leurs attaques et tendent des embuscades ; blessés, ils se replient et donnent l'alerte, etc. D'autres équipes de développement ont quant à elles tiré profit de l'idée selon laquelle aucun adversaire n'est plus imprévisible qu'un joueur humain : elles ont donc mis l'accent sur le mode multi-joueurs de leurs titres en privilégiant la fluidité de l'action sur la qualité des décors ou la

scénarisation des affrontements afin de ne pas allonger outre mesure les temps de chargement des programmes en réseau ou sur Internet.

L'histoire interne de ce type de jeux est donc gouvernée par une série de transpositions, d'un titre à l'autre, d'une interface aux éléments relativement stables, progressivement améliorée dans ses aspects graphiques ou dans la programmation du comportement des acteurs du jeu, ceci afin d'accroître le réalisme de la simulation. Cette histoire n'est cependant pas continue et certaines évolutions ont parfois conduit à des impasses ou à des bégaiements : le nombre d'armes disponibles, par exemple, passé une période de surenchère, s'est stabilisé aux environs de la dizaine, un arsenal plus important ne permettant pas aux joueurs d'y accéder rapidement (puisque le clavier numérique ne compte que dix touches différentes, de 0 à 9). Le degré de difficulté global des jeux a également été rationalisé de manière à satisfaire différentes catégories de joueurs, des débutants aux experts (fréquemment qualifiés du surnom de *hardgamers*) : on rencontre plutôt aujourd'hui trois niveaux de difficultés (facile, moyen, difficile) au lieu des cinq à sept niveaux des débuts, dont les échelons intermédiaires semblaient peu utiles.

Mais l'uniformisation du format de ces jeux, le fait qu'ils instaurent un dialogue entre les joueurs et leurs machines sous une forme stabilisée ne peuvent être compris uniquement au travers des soubresauts d'une histoire de courte durée qui se limite aux changements intervenus dans certains secteurs de la sphère informatique. Ce serait en effet accorder un trop grand crédit à la nouveauté dans des sociétés où les pratiques culturelles ne se renouvellent que très lentement. Si les concepteurs et les adeptes de jeux vidéo sont un peu trop facilement crédités d'une image d'individus autistes, enfermés dans un rapport fusionnel et quasi exclusif avec leur ordinateur, il faut bien évidemment considérer qu'ils ne vivent pas dans une bulle informatique, coupés du monde, en dehors des influences d'autres activités culturelles. L'imagination créatrice des uns, la disponibilité

interprétative des autres sont à coup sûr alimentées par les images et les symboles qui circulent ailleurs, dans les productions issues d'autres formes culturelles.

COMMENT LE CINÉMA D'ACTION, LA LITTÉRATURE POLICIÈRE ET LA SCIENCE-FICTION FOURNISSENT QUELQUES CARTOUCHES AU JEU DE COMBATS

En prenant un peu de recul, on peut être surpris que les amateurs de jeux de combats admettent l'idée de passer plusieurs heures face à l'écran de leur ordinateur à massacrer un nombre incalculable d'ennemis sur la base d'un scénario souvent très fruste, bref à participer à une action pour le moins irréaliste dans un univers en trois dimensions qui, lui, est censé s'exprimer avec tous les accents du réalisme. On ne peut se satisfaire de l'idée toute faite selon laquelle ces joueurs trouveraient là le moyen d'extérioriser leurs pulsions les plus malsaines, en prenant alors le risque de confondre l'univers virtuel qui leur est proposé avec la réalité : les limites des thèses condamnant les dangers de la violence au cinéma, à la télévision ou dans les jeux vidéo ayant été souvent soulignées dans de nombreux articles, il n'est sans doute pas utile d'y revenir ici. Disons simplement, pour reprendre les propos du psychanalyste D.W. Winnicott⁸, que le jeu constitue un espace imaginaire au sein duquel les activités symboliques des individus permettent de réorganiser la réalité, ce qui s'avère être sans conséquence sur la vie ordinaire de ces derniers. Et, bien que reposant sur des dispositifs multimédias, les jeux de combats n'ont pas cette faculté que l'on prête un peu naïvement à l'audiovisuel⁹ de rendre plus immédiate et prégnante la communication entre l'utilisateur et sa machine, de réduire la fracture entre la réalité et ses représentations. Non, les joueurs ne doivent sans doute pas leur propension à accepter un concept de jeu aussi violent aux particularités de la médiation informatique, mais plutôt, pensons-nous, aux nombreuses références cinématographiques ou littéraires qui proposent des univers narratifs assez semblables à ceux qui sont restitués dans les titres de jeu de combats. De *James Bond* à *Rambo*, en effet, il est possible d'énumérer un grand nombre de films

opposant un héros invincible (ou en tous cas peu sujet aux blessures) à une cohorte d'ennemis dépersonnalisés, substituables les uns aux autres. La figure emblématique du « méchant », ennemi particulièrement pervers et coriace souvent représenté dans ces fictions, est d'ailleurs parfois présent dans les jeux de combats sous la forme du « big boss », adversaire mieux armé et plus résistant que les autres, dont l'élimination ouvre les portes du niveau de jeu suivant.

Ces films ou romans ne constituent le plus souvent qu'une source d'inspiration pour les créateurs de jeux, les adaptations fidèles demeurant relativement rares. Les romans d'H.P Lovecraft, par exemple, n'ont pas réellement été adaptés dans les jeux vidéo, mais ont vraisemblablement inspiré à de nombreux titres leur ambiance angoissante et glauque et leur univers peuplé de mutants et de créatures semi-divines. En fait, la plupart des titres qui mettent directement en scène un héros tiré du cinéma d'action ou de la littérature policière et de science-fiction se sont peu vendus, sans doute parce que l'achat coûteux des licences d'exploitation en a grevé le budget de développement : les jeux ainsi créés innoveront peu ou pas du tout en matière de programmation, ce qui s'avère être un handicap considérable dans un secteur où les progrès, on l'a dit, s'opèrent très rapidement. On notera tout de même l'exception notable des jeux produits par Tom Clancy, auteur américain à succès de romans d'espionnage, qui a participé en personne, semble-t-il, à la mise sur le marché de la série des *Rainbow Six*.

Les emprunts au cinéma se révèlent encore plus directement, dans la grande majorité des jeux de combats, par la présence de scènes dites « cinématiques », servant à introduire l'action ou à établir la transition entre différentes phases du jeu. Ces scènes entièrement numérisées, que le joueur peut interrompre à tout moment mais sur le déroulement desquelles il n'a aucune prise, prennent la forme de courts films d'animation, comme on peut en voir dans des salons de création numérique tels qu'Imagina. Les procédés diégétiques utilisés sont directement importés du cinéma et, de fait, ces

cinématiques ne diffèrent guère de ce que les films d'action donnent à voir à leurs spectateurs durant leurs premières minutes. C'est ainsi l'occasion pour le joueur de prendre connaissance des ressorts principaux de l'action et de comprendre le rôle que son personnage doit y tenir. L'existence de telles séquences d'animation, si elle se justifie grandement par le besoin qu'ont les concepteurs de ne pas immerger le joueur dans l'action avant d'en avoir planté le décor, est également grandement motivée par la volonté qu'ont ces mêmes concepteurs de faire montre de leur virtuosité technique en réalisant les cinématiques les plus spectaculaires possible. Les images numériques qui les composent sont en effet à ce point travaillées que l'on observe un écart considérable entre le niveau graphique atteint dans ces séquences et celui qui constitue l'univers du jeu à proprement parler. Tout se passe ici comme si la bande-annonce d'un film était réalisée en cinémascope alors que le film lui-même l'était en format vidéo. L'effet obtenu est à ce point frappant que la critique a pris pour habitude d'évaluer séparément le rendu graphique des cinématiques et celui des séquences de jeu. Même si les techniques actuelles de programmation permettent de réduire ces écarts en améliorant l'apparence des décors, des personnages et des éléments de jeu, on voit que l'on a affaire ici à une part non (encore) rationalisée des procédés de narration utilisés dans les jeux vidéo, ou à tout le moins à des éléments qui tirent leur rationalité d'univers de création différents et dont la fusion est encore imparfaite.

L'ambiance sonore et musicale, très couramment utilisée dans les jeux de combats pour susciter l'angoisse et le suspense chez les joueurs, s'inspire quant à elle du cinéma. Passés les premiers temps de l'histoire du jeu vidéo dans lesquels les bruitages et les musiques demeuraient simplistes, les concepteurs de jeux prennent actuellement grand soin des éléments sonores qu'ils intègrent à leurs productions. L'utilisation de la stéréophonie, d'effets spéciaux, d'enregistrements de bruits réels (comme le tir d'une mitrailleuse, le son des balles entrant dans le chargeur

d'un revolver, etc.) est devenue monnaie courante, tandis que des musiques différentes sont fréquemment composées pour chaque séquence de jeu en fonction de l'ambiance recherchée. Lorsque l'on prend connaissance du nom des personnes qui composent l'équipe de développement de tels jeux au travers des « crédits », sorte de générique de fin (lui aussi inspiré du cinéma ou de la télévision), on peut d'ailleurs constater que des groupes spécifiques ont travaillé à la réalisation des effets sonores et des musiques, témoignant ainsi de l'importance nouvelle que revêt la constitution d'une bande sonore complexe pour les éditeurs de jeux vidéo.

Les liens privilégiés qui semblent unir ces deux champs de création distincts que sont le cinéma et le secteur du jeu vidéo apparaissent également dans le mode de structuration professionnelle de ce dernier. Depuis quelques années, en effet, on observe la constitution d'équipes de développement de jeux sur un modèle assez voisin de ce qui existe dans le milieu du cinéma, au tout au moins dans la production de films à petits ou moyens budgets. À mesure que le marché du jeu vidéo se professionnalise, laissant moins de place aux autodidactes de génie pour privilégier la production de titres aux aspects marketing soigneusement étudiés¹⁰ (la création d'un jeu coûte actuellement plusieurs millions d'euros, dont près de la moitié est consacrée au marketing et au lancement sur le marché), de nouveaux métiers apparaissent qui font inévitablement penser à ceux que l'on trouve au cinéma : producteur, producteur exécutif, directeur artistique, directeur de *casting* (pour l'enregistrement de la voix des personnages), etc. Par ailleurs, les équipes de développeurs se constituent en pôles d'animation assez semblables à ceux qui existent dans les studios d'animation tels que Disney ou Dreamworks, studios qui éditent d'ailleurs de nombreux jeux vidéo. Les frontières entre jeu vidéo et cinéma sont donc loin d'être étanches, surtout lorsque l'on sait que les créateurs d'effets spéciaux, très sollicités par les studios hollywoodiens ou européens, négocient régulièrement leurs services auprès des équipes de développement de jeux vidéo.

On saisit mieux dès lors que la standardisation progressive des jeux de combats, au fil des années, répond en partie à l'évolution opérée par le secteur du jeu vidéo dans son ensemble vers un modèle de production proche de celui qui régit l'économie mondiale du cinéma. La place laissée aux créateurs dans ce modèle étant quelque peu amoindrie en regard de ce qu'elle pouvait être au temps des pionniers de la micro-informatique, on ne s'étonnera pas du fait que les jeux de combats qui paraissent actuellement sur le marché semblent, plus qu'hier, calibrés sur un standard dont les éléments ne varient guère. Pour autant, et même pour une activité en apparence aussi fruste que celle qui consiste à éliminer le plus grand nombre possible d'adversaires, il n'est pas possible de réduire l'activité interprétative des publics de ces divertissements informatiques à l'univocité de leur concept de jeu.

MATÉRIAUX POUR UNE ANALYSE NON EXCLUSIVEMENT « MATÉRIELLE » DE LA RÉCEPTION DES JEUX VIDÉO

Le plus souvent, lorsque l'on cherche à décrire l'activité interprétative des joueurs face à leur machine, on en vient à analyser leurs relations psychologiques ou psychosociologiques au jeu ou à étudier leurs rapports à la technique informatique et aux valeurs qui y sont rattachées. En montrant que les jeux de combats entretiennent avec d'autres formes culturelles des contacts troublants, il n'est pas question pour nous d'affirmer que l'on joue à ces jeux comme on lit un roman policier ou comme on regarde un film d'action, mais plutôt de souligner combien ces références culturelles servent de cadre à la réception de ces jeux par leurs publics, un cadre qui dépasse donc nettement les frontières de la médiation informatique. Patricia M. Greenfield¹¹, dans un article consacré à la diffusion sociale de procédés de perception et de connaissance par le biais des jeux vidéo, a démontré comment la perception de l'espace représenté à l'écran par les joueurs était soutenue par leurs habitudes télévisuelles et cinématographiques. Ce faisant, elle nous prouve combien il est important

de ne pas cloisonner l'étude du comportement des joueurs à la simple relation technique qui les unit à l'ordinateur.

Ainsi, on explique couramment l'apparente sur-représentation des hommes dans les amateurs de jeux vidéo, et singulièrement de jeux de combats, par le fait que les femmes se montreraient moins intéressées par la technique, et donc l'informatique, que leurs homologues masculins, réservant alors leurs loisirs à d'autres pratiques culturelles. En accordant autant d'importance aux aspects techniques de la relation qui s'engage entre un usager de l'informatique et son ordinateur, on simplifie sans doute un peu les choses et l'on oublie à quel point la domestication d'un outil technique, quel qu'il soit, repose moins sur l'apprentissage de son fonctionnement que sur les logiques d'usages qu'un individu peut développer à son égard. En d'autres termes, et sans chercher à simplifier outre mesure, disons que si les femmes s'intéressent moins à l'informatique que les hommes, peut-être est-ce tout simplement que les applications qui leur sont proposées, ici les jeux vidéo, les intéressent peu ou pas du tout! On sait en effet que les hommes cèdent plus facilement aux plaisirs d'un roman policier ou d'un film d'action, comment s'étonner dès lors qu'ils tirent un plus grand plaisir que les femmes à jouer à un jeu de combats qui multiplie les références à ces formes culturelles? La différence féminine qui s'exprime au travers des usages ludiques de la micro-informatique s'observe, on le sait, pour de nombreuses autres pratiques culturelles, et l'on aurait tort de faire jouer aux médiations matérielles un rôle central, surtout lorsque l'on veut bien considérer que, sur d'autres terrains, à commencer par l'espace domestique, les femmes sont encore amenées à manipuler davantage d'objets techniques que les hommes; preuve s'il en était besoin qu'elles ne montrent pas systématiquement une défiance à l'égard des innovations technologiques. L'étude de la réception des jeux vidéo ne peut donc pas à nos yeux être cantonnée à l'analyse des pratiques informatiques des publics de ces jeux (ce qui reviendrait à commenter platement des niveaux de

compétences techniques, comme on le fait insidieusement pour expliquer les différences de sexes), mais doit également tenir compte des formes cinématographiques et littéraires dont la rencontre détermine pour une part importante l'interprétation qui pourra être faite d'un titre singulier.

Les méthodes d'analyse développées en sociologie de la réception des œuvres littéraires ou filmiques nous paraissent donc heuristiques pour comprendre comment, malgré leur standardisation, les jeux de combats peuvent être domestiqués fort différenciellement selon le cadre culturel qui régit leur interprétation. Il en est ainsi, par exemple, des travaux menés par E. Ethis sur la symbolique temporelle au cinéma¹², qui éclairent de façon frappante combien la différence entre le temps vécu par les spectateurs lors de la projection d'un film et celui qu'ils auront effectivement perçu signale des modes de réception hétérogènes. On ne peut être que frappé de la difficulté qu'ont la plupart des amateurs de jeux vidéo à évaluer précisément le temps qu'ils passent à jouer devant leur écran d'ordinateur, difficulté qui constitue souvent une source de conflits avec l'entourage de ces joueurs (parents ou conjoint). Cette fuite du temps, si elle souligne le caractère trompeur de la dénomination «en temps réel» qui qualifie régulièrement les jeux de combats, signale surtout les effets de la scénarisation de l'action de ces jeux sur un modèle importé de la diégèse filmique et ouvre un champ d'investigation fort intéressant pour la recherche. Il ne suffit pas en effet de constater des inégalités d'appréciation temporelle chez les joueurs, il s'agira encore d'en comprendre les ressorts (origine sociale, âge, sexe, niveau de diplôme pour ne parler que des indicateurs classiques de la sociologie).

Dans le même ordre d'idées, il faudrait tenir compte de la référentialité spatiale ou historique inscrite dans le scénario de ces jeux pour en mesurer les différences de réception. En effet, bien qu'un grand nombre de jeux de combats proposent à leurs utilisateurs une immersion dans un univers de science-fiction, il n'est pas rare que l'action se déroule dans une ville ou à une époque précises. *Duke Nukem*

3D, par exemple, situe son action dans un New York apocalyptique, peuplé de mutants en tous genres : selon leur nationalité, les joueurs peuvent voir dans ce cadre un détournement de leur quotidien ou bien au contraire une forme d'exotisme un peu particulière... On est loin en tout cas de pouvoir affirmer que la standardisation de ces jeux conduit à l'uniformisation des réceptions qui risquent d'en être faites.

Un grand nombre de pistes de recherches restent donc ouvertes aux chercheurs qui voudraient se pencher sur de tels objets. L'intérêt de ce type d'études ne reposent pas, selon nous, sur le caractère novateur ou récent de ces productions culturelles, mais bien au contraire sur la possibilité qu'elles offrent de faire sortir l'analyse des créations technologiques du débat sur l'innovation à partir duquel elles restent trop souvent abordées. Marc Bloch et Lucien Febvre appelaient déjà en 1935, dans le premier numéro thématique des *Annales*, à étudier les productions techniques comme des ensembles culturels, en dépassant la vision téléologique de l'histoire dans laquelle les approches technicistes sont condamnées à s'enfermer.

En nous défiant des catégories toutes faites, en ne cherchant pas à réifier les jeux vidéo en un objet de pratiques circonscrites et stables, notre propos n'est pas de dissoudre la spécificité de ces formes de créations contemporaines dans un tout culturel qui serait amené à se reproduire à l'identique indéfiniment. Disons tout au moins que plutôt que tenter de faire dire à ces objets ce que pourra être notre futur, il nous paraît beaucoup plus pertinent de chercher à travers eux l'expression d'une histoire culturelle qui s'exprime de façon renouvelée.

NOTES

1. On pense notamment au *Monde Interactif* ou à des magazines tels que *Joystick*, *PC Loisirs* ou encore *Gen 4*.
2. J.-P. Lafrance, *La Machine métaphysique. Matériaux pour une analyse des comportements des Nintendo Kids*, *Réseaux*, n° 67, Paris, CNET, 1994.
3. On désigne par ce terme les moyens mis en œuvre par les concepteurs pour organiser les échanges d'informations entre l'utilisateur et le système informatique. La « jouabilité » d'un titre est alors notamment définie par la capacité qu'ont ces concepteurs à synthétiser la présentation à l'écran des informations nécessaires au joueur pour manier son personnage le plus efficacement possible.
4. Voir à ce propos l'article de D. Edgerton, « De l'innovation aux usages. Dix thèses éclectiques sur l'histoire des techniques », dans *Des Sciences et des Techniques : un débat*, Paris, Éd. de l'École des Hautes Études en sciences sociales, 1998.
5. On rencontre d'ailleurs souvent dans la presse spécialisée l'utilisation des termes « doom-like » ou « quake-like » pour décrire les jeux de combats en trois dimensions en vue subjective.
6. N. Goodman, *Langages de l'art*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1990, p. 62.
7. M. Weber, *Essais sur la théorie des sciences*, Paris, Plon, 1965.
8. D. W. Winnicott, *Jeu et Réalité : l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975.
9. Voir à ce propos J.-C. Passeron, « Les yeux et les oreilles : à propos de l'audiovisuel », dans *Le Raisonnement sociologique*, Paris, Nathan, 1991.
10. Voir à ce sujet l'enquête du *Monde Interactif* du 14 janvier 2001, *Jeux vidéo : mais où sont les créateurs français ?*
11. P.M. Greenfield, « Les Jeux vidéo comme instruments de socialisation cognitive », *Réseaux*, n° 67, Paris, CNET, 1994.
12. E. Ethis, « Le cinéma et l'empreinte du temps. L'œuvre cinématographique au crible de la réception spectatorielle », *Protée*, vol. 27, n° 2, 1999.

INFIRMITÉS SPECTACULAIRES

DE L'USAGE PRAGMATIQUE DE LA FIGURE DU HANDICAP AU CINÉMA

EMMANUEL ETHIS
avec la collaboration de Fabien Labarthe

À travers un entretien, un jeune spectateur redonne toute sa vigueur signifiante à l'artifice de ce que l'on pourrait désigner comme étant l'une des figures filmiques les plus remarquables sur laquelle le cinéma s'appuie pour se tirer de quelques mauvais pas narratifs : la figure du baiser saisi dans la course-poursuite, ce baiser qui est censé tirer d'affaires un héros en position difficile, et ce, en épousant les lèvres d'une fille sublime.

Ce qui m'intrigue le plus dans les films, et surtout dans les films où il y a du suspense, les films d'action comme j'ai entendu dire [...]. Ce qui m'intrigue donc dans ces films-là, c'est cette espèce d'issue de secours à deux francs qu'«ils» utilisent quand le héros est poursuivi par plein de méchants et qu'il tente de leur échapper en passant inaperçu : car le mec, je ne sais pas comment il fait, et où ceux qui écrivent l'histoire ont déjà vu ça, mais le mec, il trouve toujours sur son chemin une nana vachement mimie qu'est plantée là, sortie d'on ne sait où, qu'il va prendre dans ses bras sans qu'elle, elle soit plus étonnée que ça ; et là, tout ruisselant de sueur, forcément à bout de souffle, il va se mettre à l'embrasser comme si de rien n'était, le temps que ses ennemis s'éloignent... Moi, je trouve ça génial de nous demander de croire à tout ça, c'est carrément plus fantastique que je ne sais quelle histoire de vampires qui hypnotisent les femmes avant de leur sucer le sang... Tu imagines, toi, des poursuivants qui te traquent et qui ne repèrent rien, alors que quand même, quand des gens dans les rues de la vraie vie se roulent la méga pelle du siècle, tout le monde les mâte, qu'on soit gêné ou pas, on les mâte, et c'est vraiment pas le superman pour pas se faire remarquer...

(Entretien avec Antonin R., 13 ans)

Au-delà du fait que ce soit presque toujours un homme qui embrasse, et une femme qui est embrassée, une autre des particularités de ce «baiser volé» est qu'il incarne toujours, en dépit des variations de mise en scène et des cadres culturels de réception dans lesquels il est donné à voir, une porte de sortie, une issue de secours pour le héros, une issue utilisée rituellement depuis les origines du cinéma.

Cet exemple permet de situer, au sens le plus fort de la narration, la nécessité qu'il y a de faire appel à des figures conventionnelles et rationalisées pour faire «symboliser» le spectateur en suscitant des éléments culturels de vie singuliers, aussi bien que des éléments de médiation propres à définir un univers cinématographique

et à permettre au spectateur de se définir dans ledit univers. Ainsi, il s'agit ici de concevoir comment un film est susceptible d'interpeller – ou même d'impliquer – le spectateur, au-delà de son origine sociale et de son appartenance culturelle. C'est en mettant l'accent sur la définition de conventions, qui présume un fonds commun – cultures, savoirs, idéologies, croyances, compétences, expériences, etc. –, que l'on tentera d'appréhender le principe sur lequel se fonde une figure filmique. Cette approche situe l'existence et la production des conventions dans les ajustements incessants entre contexte de production et contexte de réception : c'est justement ce qui permet qu'un public se saisisse d'une figure filmique créative pour en faire un objet intelligible. À partir de là, une pragmatique des images cinématographiques, comme entrée privilégiée dans cet article, apparaît adéquate pour saisir le type de relation qu'une figure filmique – en l'occurrence la figure du handicap au cinéma – établit avec les spectateurs.

UNE PRAGMATIQUE DES IMAGES CINÉMATOGRAPHIQUES

La recherche des éléments purement scénographiques, des codes signifiants au cinéma – considérés comme absolus et souverains – ne saurait être suffisante pour interroger les objets filmiques, car elle oblitère, de fait, le récipient social dans lequel baigne un film¹. Aussi, une approche sociosémiotique des images nous semble davantage pertinente, dans la mesure où elle vise à examiner le sens qui émerge de l'activité interprétative des publics face aux signes que renvoie une œuvre. Dans cette perspective, les théories de l'art offrent de nombreux outils conceptuels aux sciences sociales pour repenser les formes cinématographiques.

Pour leur part, les sociologies contemporaines de la culture – notamment celles développées par Pierre Bourdieu ou Nathalie Heinich – se sont beaucoup interrogées sur ce que l'on pourrait globalement appeler l'anatomie du goût en tant que principe fondateur des valeurs esthétiques. L'histoire de l'art nous apprend en effet que toutes les pratiques

artistiques, malgré leur hétérogénéité, offrent la caractéristique de répondre à des règles plus ou moins explicites. Celles-ci, établies par convention, vont permettre l'évaluation de l'œuvre grâce à l'identification de qualités qui en déterminent la valeur. En examinant d'abord l'expression de ces valeurs comme un processus de reconnaissance sociale pour ceux qui les produisent et ceux qui les reçoivent, ces sociologies ont surtout privilégié une approche de l'expérience esthétique en tant qu'expérience stratégique dans le monde social². De fait, elles se sont rarement penchées sur le bénéfice produit par cette activité considérée pour elle-même : si l'on use d'une métaphore simpliste et réductrice, on pourrait ainsi concevoir que dans le fait de « *dire du mal de quelque chose ou de quelqu'un* », ces sociologies ont analysé avant tout la manière dont cette activité « positionne » l'individu qui profère ce mal dans son univers social, tout en laissant de côté ou en reléguant en arrière-plan le plaisir évident que cet individu peut tirer de ses dires et de ses médisances.

Mais pour mieux comprendre ce que nous tentons de signifier ici, encore faut-il se détacher d'une conception dix-neuviémiste de l'art encore très prégnante de nos jours, et qui conçoit le phénomène artistique sur un registre propre qui fonctionnerait suivant une logique spécifique, détachée du monde. Cette attitude purement artificielle a amené les néophytes à accorder un intérêt souverain à des conduites esthétiques rares puisque façonnées dans et par les « sectes » artistiques elles-mêmes³ ; cercles d'exclusion⁴ animés d'un prosélytisme normatif. Or on pourrait, au contraire, soutenir que ce langage de l'ascétisme, tenu et défendu par les collectivités d'artistes selon les « mondes de l'art »⁵ auxquels ils appartiennent, ressort d'une traduction qui se sur-imprime à la jouissance esthétique, en lui réinjectant une réflexion propre aux modes de diffusion des œuvres et de leur environnement, et qui sert en réalité de préalable critique à la classification des dites œuvres. Ces mondes, décrits par Howard S. Becker, oblitèrent du même coup la mosaïque très colorée des démarches sociales qu'une pente plus « naturelle »

conduit vers la valorisation de ce que l'on est enclin à ressentir comme beau. Et ce n'est qu'en tentant de comprendre ce beau, polymorphe, multiple, que les chercheurs en sciences sociales sont susceptibles de discerner le sens plus général et plus profond dont il résulte⁶. Dès lors, comprendre comment un film est reçu, c'est aussi ne pas négliger le contexte dans lequel il est vu⁷.

Dans une autre orientation, plus proche des perspectives pragmatiques, Michael Baxandall⁸ montre ainsi comment les compétences convenables qui favorisent l'appréciation de la peinture du *quattrocento*, à la fois du spectateur, du peintre et même du commanditaire, sont tirées de l'expérience générale, l'expérience en ce cas de la vie au *quattrocento* et de la vision des choses à la façon du *quattrocento*.

Ce pragmatisme de l'expérience esthétique, on le retrouve plus précisément encore dans l'ouvrage *Art as Experience* de John Dewey; pour ce dernier, l'activité artistique correspond toujours au produit d'une première dimension, celle de la tension, de la réaction corporelle, d'une anticipation, et d'une seconde dimension, intellectuelle, réconciliatrice :

Pour donner une idée de ce que c'est que d'avoir une expérience, écrit Dewey, imaginons une pierre qui dévale une colline. [...] La pierre se décroche de quelque part et se meut, d'une manière aussi régulière que les conditions le permettent, vers un endroit et un état où elle sera au repos vers une fin. Imaginons, en outre, que cette pierre désire le résultat final, qu'elle s'intéresse aux choses qu'elle rencontre sur son chemin, aux conditions qui accélèrent et retardent son mouvement dans la mesure où elles affectent la fin envisagée, qu'elle agisse et réagisse à leur rencontre selon la fonction d'obstacle ou d'aide qu'elle leur attribue, et qu'elle établisse un rapport entre tout ce qui a précédé et le repos final qui apparaît alors comme le point culminant d'un mouvement continu. La pierre aurait dans ce cas une expérience et cette expérience aurait une qualité esthétique. [...] Les « ennemis de l'esthétique », ajoute Dewey, se mettent en travers de la trajectoire et écartèlent l'unité d'une expérience dans des directions opposées. [En ce sens], lutte et conflit peuvent procurer une jouissance bien qu'ils soient douloureux : c'est qu'ils font partie de l'expérience en ce qu'ils la font progresser. [À la

*limite, toute expérience jouissive peut s'assimiler à une douleur]. Autrement on ne pourrait pas y faire entrer ce qui a précédé. Car « faire entrer » dans une expérience vitale, c'est plus que placer quelque chose à la surface de la conscience au-dessus de ce qui était connu auparavant. Cela implique une reconstruction qui peut être douloureuse.*⁹

Cette nouvelle notion nous invite alors à repenser le lien entre production de l'artiste et réception du spectateur, sans que la concordance ne soit pour autant nécessaire, les ratages étant possibles au niveau de l'intention, de la réception, ou de leur combinaison.

En son temps, le philosophe Charles Lalo avait employé les termes « d'artialisation du monde »¹⁰ pour désigner la passerelle que nous prenons pour instituer de nouvelles conventions dans notre façon de voir le monde, malheureusement trop peu fréquentée. En effet, on ne peut que déplorer le faible usage de ce concept pourtant très fécond pour nous épauler dans notre entendement des formes artistiques : tout, dans le monde, ne donne pas lieu à une expression artistique¹¹, et infiltrer l'expression artistique, l'artialisation du monde, c'est avant tout comprendre comment l'art *transfigure le banal* pour faire œuvre¹². De fait, la question qui s'impose à nous, si l'on s'attache, par exemple, à définir l'art cinématographique, est donc de savoir en quoi et comment un film se détache du monde factuel pour devenir une œuvre identifiable artistiquement.

*L'œuvre d'art n'est réductible ni à son contenu ni à sa réplique matérielle signifie, en l'espèce, que le film de fiction n'est réductible ni à l'histoire narrée ni à un pur assemblage d'images et de sons.*¹³

Invariablement toute question ainsi posée au cinéma semble donc renvoyer à cet enfer définitoire d'un « peut-être » trop vaste « *Qu'est-ce que le cinéma ?* ». Il faudrait évidemment bien plus que ces quelques pages pour répondre à cette interrogation. De surcroît nous ne pouvons que nous réfugier derrière l'idée que la question est aussi mal posée, c'est-à-dire aussi mal contextualisée, que celle qui consisterait à se

demander «*Qu'est-ce qu'une boîte aux lettres?*», sans avoir préalablement défini l'univers socio-économico-historique de la correspondance.

C'est pourquoi nous proposons, en abordant de front une figure conventionnelle de l'imagerie cinématographique, sans cesse ressassée, de revenir sur le principe d'artialisation que le cinéma fait éprouver au monde réel. Plus frontalement encore, c'est sur le *traitement cinématographique des handicaps* – du moins ce qui est considéré dans notre société comme des handicaps, physiques ou mentaux – que nous aimerions nous arrêter. En effet, avant même de savoir s'ils constituent ou non une espèce à part dans l'univers cinématographique, on ne peut que constater qu'ils *ponctuent depuis son origine toute l'histoire du cinéma*. Aussi, faut-il se demander si le hors-norme, auquel le quotidien de nos sociétés réserve un sort dont on ne peut nier la singularité, se verrait, par l'entremise de l'écran, conférer un traitement différent.

L'INVENTION FILMIQUE DU HANDICAP AU CINÉMA

Dans un épisode de la désormais célèbre série télévisée de Chris Carter, *The X-files*, intitulé «Faux-frère siamois»¹⁴, les protagonistes principaux, les agents du FBI, Mulder et Scully, se rendent à Gibsonton, en Floride. Cette ville a la particularité d'accueillir, entre deux tournées, de nombreux phénomènes de foire. Plongés dans un univers très proche des romans de série noire d'Harry Crews, les agents enquêtent sur une longue série de meurtres perpétrés exclusivement dans le milieu des dits phénomènes. Le temps des investigations, ils s'installent dans un motel dirigé par un nain, Monsieur Nutt. Et nous, spectateurs, découvrons ici, non sans surprise, un traitement filmique, atypique et volontairement humoristique, qui va déjouer avec bonheur, dès les premiers dialogues, les pièges de la dramatisation :

Mulder: Dites-moi, est-ce que vous avez déjà travaillé dans un cirque?

Mr Nutt: Et qu'est-ce qui vous pousse à croire que j'ai pu vouloir m'engager dans un cirque? Pourquoi ce métier

devrait-il me plaire?

Mulder: J'ai su que beaucoup de gens de la région avaient fait du cirque et j'ai cru qu'éventuellement, vous aussi...

Mr Nutt: Vous avez cru cela parce que je suis une personne de petite taille et que la seule carrière qui se présente à moi est forcément de me montrer à la foule comme spécimen. Vous avez jeté un rapide coup d'œil sur moi et vous vous êtes cru capable d'en déduire ce qu'avait été toute ma vie? Jamais il ne vous serait venu à l'esprit qu'une personne de ma taille arriverait à avoir un diplôme d'hostellerie délivré en bonne et due forme.

Mulder: Je n'ai pas dit cela pour vous vexer, excusez-moi.

Mr Nutt: Pourquoi est-ce que cela m'aurait vexé, je sais bien qu'il est humain de juger hâtivement les autres en fondant son opinion sur ce que fait croire uniquement leur physique, j'ai fait pareil en ce qui vous concerne, par exemple en voyant votre tenue d'Américain soigneux, votre air apprêté, votre cravate d'une banalité sinistre, j'en ai conclu que vous deviez être fonctionnaire, travailler, disons, au FBI..., vous vous rendez compte du drame, j'ai commis l'erreur de vous réduire à un stéréotype, une caricature, j'aurai dû remarquer en quoi vous êtes spécifique, unique, irremplaçable,

Mulder: Je suis du FBI, c'est vrai,
Mr Nutt: Veuillez vous inscrire monsieur.

Car malheureusement Mulder appartient au FBI, ce qui renvoie Mr Nutt aux mots de son plaidoyer pour la différence en en inversant l'effet, en l'acérant définitivement à une condition de stigmatisé dont il s'est fait le porte-parole involontaire. De fait, nous avons retenu cette scène car elle illustre parfaitement la thèse, que nous devons au sociologue Erving Goffman, et sur laquelle nous aimerions étayer nos propos: «Le normal et le stigmatisé ne sont pas des personnes mais des points de vue»¹⁵. Pour Goffman, le stigmate, le handicap, n'est pas un concept en soi, mais définit plutôt le cadre catégoriel d'une expérience. Si l'on veut, *le sens sur lequel nous fondons nos rapports aux handicaps est insinué dans la relation qui résulte du discrédit que l'on attache à un individu porteur d'un attribut, attribut qui le différencie de l'idée du stéréotype préfabriqué par nos attentes normatives*. C'est

sur la base « d'un petit nombre d'hypothèses sur la nature humaine »¹⁶ virtuellement réalisées que nous faisons fonctionner notre gestion commune du stigmat. Appréhendé comme point de vue, le stigmat, qui n'en demeure pas moins une différence, revient à mettre en œuvre, par le discrédit qu'il active, tous les processus identitaires qui, systématiquement, nous é conduisent vers un jeu sociétal de miroirs. Comminatoire, le trait en moins ou le trait de trop, constitutif du handicap, *renforce nos conceptions de l'ordinaire social*, puisque, comme le précise Goffman, le stigmat ne serait pas jugé hors norme s'il n'avait pas d'abord été collectivement conceptualisé comme tel.

C'est à ce stade qu'intervient notre questionnement à propos de *la mise en scène filmique du handicap* : n'est-elle qu'un simple reflet de ce dernier tel qu'il est conceptualisé collectivement, et par conséquent, contemporaine à la manière dont il est socialement traité ? Ou bien cette mise en scène reconceptualise-t-elle effectivement le handicap par l'entremise de ce que nous avons commodément appelé plus haut une « artialiation » ? De toute évidence, l'artialisation, si elle s'applique au handicap, jouerait alors un rôle qui viserait à l'intégrer, non seulement en termes de contenus – dont on a vu plus haut qu'ils n'étaient pas une condition suffisante pour faire art –, mais également en termes de regard porté sur un stigmat qui, par la « magie de l'image », se déroberait ainsi au réel.

Dans ce processus, les figures filmiques acquièrent, selon les termes de Paul Ricœur, une « identité narrative »¹⁷ qui leur est propre et qui est utilisée par les cinéastes comme une ressource pour l'énonciation filmique, à l'intérieur de l'économie générale du récit dans lequel elles prennent place. Par conséquent, une figure du handicap au cinéma est un instrument privilégié de la compréhension d'une scène cinématographique ; ceci afin de rendre intelligibles les relations sociales qui sont représentées à l'écran en croisant dans une seule figure construite l'ensemble des projections qui lui sont associées dans la réalité. Ce faisant, le handicap relève d'une pragmatique¹⁸ de

l'image dans la mesure où son interprétation par le spectateur dépend du contexte dans lequel le cinéaste choisit de l'inclure.

Dans le même ordre d'idées, les scénarios, en usant de figures filmiques, proposent aux spectateurs des « appuis conventionnels »¹⁹ d'ajustement au récit, c'est-à-dire l'ensemble des ressources narratives qui permettent de combiner les préalables d'une compréhension commune. Une convention est donc instaurée par ce que partage un public de cinéma régulier pour saisir une figure filmique : par exemple un coucher de soleil pour signifier un univers romantique ou la fin d'un film, l'opposition entre la blonde bienveillante et la brune malintentionnée, l'orage ou la nuit pour l'inquiétude et la crainte, etc. C'est sur la base de ces conventions « standardisées », qui conduisent à l'élaboration des figures filmiques, que ces dernières réussissent le tour de force de développer, en même temps qu'elles l'illustrent, une impression de « naturel ».

L'usage des figures filmiques au cinéma n'est pas, de ce point de vue, une simple transposition de la vie à l'écran des représentations sociales, il est un moyen pour communiquer des sensations rapides du « montré ».

Raisonnablement, s'il ne s'agissait que de la première hypothèse – le reflet démonstratif du handicap –, ce serait là une définition bien trop restrictive pour rendre compte du « concentré » narratif que contiennent les ressorts symboliques d'un tel procédé. Nous pourrions alors suspecter la fiction filmique d'user des mêmes ficelles que celles des foires d'antan réduisant le stigmat montré au stade de l'infamie monstrueuse, faisant fonctionner à plein son unique composante extraordinaire. Il ne suffirait dès lors que d'exploiter un fonds de commerce en renforçant le « donné à voir » par autant de qualificatifs susceptibles d'exalter les imaginations, tout en feuilletant l'environnement direct du handicap, le vécu quotidien de celui qui le porte : la femme à barbe, l'homme pingouin, l'enfant tronc, tous seraient soumis à l'identique à vivre l'existence d'une sirène de Barnum.

Pourtant, si l'on balaie très rapidement l'histoire de l'image projetée à ses origines, on découvre avec stupéfaction la régularité avec laquelle s'inscrit sur l'écran la thématique du monstre, du maléfique ou du fou – ces derniers étant pour des raisons de représentation fortement assimilés au stigmatisé physique. Voici, ce qu'en 1798, le très éloquent Étienne Robertson écrit pour se justifier et faire, de concert, la publicité de son Fantascopie, sorte de lanterne magique, par laquelle sont exclusivement projetées maintes espèces de sujets hideux, monstrueux ou fantasmagoriques :

Le diable refusant de me communiquer la science de faire des prodiges, je me mis à faire des diables et ma baguette n'eut plus qu'à se mouvoir pour forcer tout le cortège infernal à voir la lumière. (« Mémoires », non édités)

Très vite, le Fantascopie rencontra un vif succès hors de Paris et la colonie des diables conquiert presque toutes les capitales européennes.

Faut-il, pour autant, en guise d'explications, se satisfaire de ces courtes allusions psychologisantes, largement galvaudées, autour d'un supposé voyeurisme populaire ?

Assurément, la dialectique du spectateur-voyeur ou du voyeur-spectateur est plus complexe, et donc moins accommodante que cela, car elle ébranle toute l'histoire sociale du montré, du montrable, et des dispositifs techniques qui les accompagnent. La multiplication récente des émissions de télévision qui prétendent donner à voir la réalité quotidienne des individus ordinaires – sous la forme de témoignages, confidences, caméras omniprésentes – et les débats passionnés qui les accompagnent en attestent²⁰. En effet, il n'est pas forcément utile d'intensifier le sens spectatorial des premiers publics du Fantascopie par l'invocation d'une démarche voyeuriste, alors qu'ils n'ont pour la plupart qu'une curiosité de myopes qui chaussent pour la première fois des lunettes. Non que le sujet de ces images importe peu : il ne se rattache que de manière très banale aux thématiques du spectaculaire en cours à l'époque de Robertson. Il s'agit de ce spectaculaire « lyrique » apte à propager, à

l'époque de la grande génération romantique, l'inextricable trouble qu'autorisent les arts visuels dont parle Élie Faure, où il s'agit de « danser sur le bord de l'abîme ou de le recouvrir de fleurs »²¹.

Comprendre la portée de l'attrait pour cette débauche de monstration sans tragédie, où les stigmates alimentent intarissablement l'environnement de l'expressif du visuel, équivaut à éprouver, par la pratique, l'étrange sensation procurée par l'écoute de Florence Foster-Jenkins²² : en interprétant, avec la conviction qu'alloue l'illusion de la justesse du chant, les répertoires les plus populaires de l'opéra, la pseudo-cantatrice tranche dans le vif, grâce à l'immonde fausseté de ses notes qui convoitent l'authentique, nos familiarités sonores rationalisées, malgré nous, par quelques siècles érigés vers le chromatisme. Pourtant, aussi insolite et apparemment dérangement qu'elle puisse être, cette expérience est rarement délaissée avant de longues minutes par l'auditeur ; une sorte d'envoûtement le saisit et dépasse de loin le sentiment d'« inquiétante étrangeté » développée par Freud, où s'est presque maladroitement nouée, pour des « décennies de psychologues », la dialectique du même et de l'autre.

Car enfin, ne faut-il pas, avant de surinterpréter le sens de ce qu'aujourd'hui nous nommerions un marché de la représentation visuelle, nous demander la place qu'il occupe dans l'univers social des individus des XVIII^e et XIX^e siècles ? Sur les nouveaux territoires du visible conquis dans un premier temps par la lanterne magique, puis par les trucages dévolus aux techniques photographiques et filmiques, prennent corps les versions populaires des connaissances déployées dans les narrativités mystiques. À ce stade, l'image projetée performe plus qu'elle ne représente.

De ce fait, l'usage pragmatique des figures filmiques du handicap met l'accent sur les exigences et les possibilités des images cinématographiques à véhiculer un sens commun²³ momentané, partageable par tous, soumis à la contingence de l'esprit créatif des réalisateurs et des traditions historiques propre au monde du cinéma.

Sans doute certains se demanderont pourquoi nous ne nous sommes pas reposés sur la force expressive de la peinture et pourquoi nous avons compliqué à ce point le jeu. Sans doute parce que la peinture, fraîchement instituée en art légitime, ne se finalisait déjà plus dans le prosaïque de l'illusion de la réalité. De plus, on peut également penser que son public, restreint, ressentait le besoin de satisfaire ses attentes sur des registres marqués au sceau du renouvellement. Comme l'indique Jonathan Crary, [...] le « monde extérieur », que la chambre noire a stabilisé pendant deux siècles, n'est plus, pourrait-on dire en paraphrasant Nietzsche, le monde le plus utile ni le plus précieux. La modernité où baignent Turner, Fechner et leurs héritiers n'a que faire de la vérité et des identités immuables qu'il contenait.²⁴

Revenons justement à la vérité du monde et à ces « identités immuables » où circulent les narrativités mystiques dont nous parlions plus haut, et, avec elles, leur prédilection pour les sujets monstrueux, le fou, et l'univers fantasmagorique auquel elles se réfèrent. Dans leurs formes les plus diverses, les stigmatisés racontent l'identité d'une civilisation; car en convoquant la puissance identificatrice de ce qui le plus couramment est pensé comme un supplice, ou la réification humaine d'un supplice divin sur laquelle se refuse de fonctionner l'ensemble du corps social, ceux-ci, par leur existence même, l'en dédouanent. « Pour reprendre un mot de Gottfried Benn, "le moi stigmatisé" est le lieu de défaillance et de décomposition où intervient la "foi" »²⁵. Dans l'espace des traditions occidentales, l'usage des handicaps mentaux ou physiques dans la réalité, comme dans leur mise en images, serait en quelque sorte une incarnation supplémentaire de peurs référencées et très institutionnalisées dont on pourrait suivre patiemment l'évolution sur le fil de l'histoire. Fonctionnellement, la place qu'occupe la représentation vis-à-vis du représenté répond bien à un ordre institutionnel.

En s'affirmant comme besoin d'ordre, la modernité européenne désacralisera la folie. Au Moyen Âge, le fou et le pauvre étaient comme les pèlerins de Dieu. Durant la période suivante, ils

*apparurent comme des êtres déchus, suspects et inquiétants, qui troublaient la paix publique.*²⁶

Et, c'est sous cette signature d'une mentalité en devenir que nous trouvons l'invention de tous les dispositifs d'enfermement si bien décrits par Michel Foucault²⁷. Comme les deux faces de sa monnaie, l'institution – soucieuse, on l'a vu, de ce qui génère ses processus identitaires – fait aller de pair le fou enfermé, le stigmatisé inadapté, avec leurs évocations publiques, leurs usages spectaculaires. Elle est désormais assujettie à dévoiler par l'entremise d'une mise en scène ambivalente ce qu'elle a désiré rendre invisible.

DU STIGMATISÉ À SUPERMAN ET SHREK : LE TEMPS DE L'EXHIBITION DES INFIRMITÉS SPECTACULAIRES

En insufflant à la définition goffmanienne du stigmaté une composante historique, il s'agit de se replacer au lieu où s'enracine le sens des représentations des handicaps en images projetées; à travers les lignes qui suivent, notre propos s'attachera à esquisser quelques trames sociohistoriques, certes assez grossières, mais dont on considère qu'elles sauront épauler efficacement notre lecture de l'évolution des stigmates à l'écran.

Toutefois, il faut en guise de préalable « enrichir » une nouvelle fois la compréhension du stigmaté telle que l'a conçue Goffman. En effet, lorsque ce dernier parle de notre *patrimoine commun de valeurs* sur lequel se fondent nos opérations normatives du monde et des autres, il nous le livre pratiquement *comme un idéal équilibré, presque irréalisable, et donc foncièrement indépassable*. Dans la pratique, sa théorie du stigmaté fait les frais d'une approche quasi misérabiliste où l'identité sociale est essentiellement mesurée au regard de ses déficiences à la norme. Car, en effet, nous ne saurions situer sur l'échelle goffmanienne les stigmates qui dépassent positivement le modèle normatif. En outre, il s'agit de s'interroger sur la manière dont ces derniers surplombent l'archétype sociétal. Ou encore, se demander, inversement, dans quel cadre notre échelle de mesure reste justiciable lorsque la norme est excédée ou sublimée.

À la croisée de ce double questionnement, nous retrouvons le concept d'artialisation sur lequel ce texte a été engagé. Cela parce que les dispositifs sociaux, ou si l'on veut l'institution, n'envisagent la transcendance de la norme que sur le mode de l'exception, de l'exemplarité ou de la récompense: olympisme, prix littéraires, palmes cinématographiques, etc. Éternel problème des oligarchies de la réussite sociale dont on perçoit bien à quel point elles sont en conformité avec une émanation boursouflée des valeurs les plus consensuelles d'une époque donnée. Ce n'est donc pas dans la réalité immédiate que seront concédés les traitements les plus saillants du hors-norme «fantastique». Seule l'invention fictionnelle, la transfiguration du banal nous laissent entrevoir les brèches du surnaturel. En effet, comme le note Umberto Eco,

[...] dans une société particulièrement nivelée, où les troubles psychologiques, les frustrations, les complexes d'infériorité sont à l'ordre du jour, dans une société industrielle où l'homme devient un numéro à l'intérieur d'une organisation qui décide pour lui, où la force individuelle, quand elle ne s'exerce pas au sein d'une activité sportive, est humiliée face à la force de la machine qui agit pour l'homme et va jusqu'à déterminer ses mouvements, dans une telle société, le héros positif doit incarner, au-delà du concevable, les exigences de puissance que le citoyen commun nourrit sans pouvoir les satisfaire.²⁸

Plus qu'une réalité tamisée, les fictions romanesques et filmiques artialisent les arcs édifians de nos sphères sociales d'existence. À cette fin, elles banalisent l'extraordinaire et «extraordinarisent» le banal. Là se rejoignent le héros doté de pouvoirs supérieurs à ceux du commun des mortels et le stigmatisé. Chacun d'eux signera et contresignera une reconstruction artialisée du monde. Et c'est effectivement entre le géant à tête d'oiseau d'Étienne Robertson et Georges, le trisomique du *Huitième Jour* de Jaco Van Dormael, entre *Superman* et *Elephant Man* que les figurations du stigmaté à l'écran prennent leur véritable sens. L'artialisation du monde engendre une nouvelle échelle de normes plus flexibles et déliées sur un univers qui, historiquement, semble se modifier

chaque fois que se réifient les points sur lesquels est fondée la relation entre la sphère de l'art et les autres sphères d'existence²⁹.

Pour ceindre sur un siècle les différentes places et valeurs qu'ont assumées les stigmates au cinéma, il convient donc d'observer comment conduites esthétiques, conduites sociales et conduites spectatorielles correspondent entre elles; toutefois, de l'énonciation d'un tel projet, relativement transparente, à sa réalisation, un certain nombre de paramètres se chevauchent et rendent la tâche complexe. En effet, on ne peut déduire simplement les relations nouées entre toutes ces conduites en se satisfaisant d'un simple repérage des homologues, supposées existantes, entre la manière dont une société à une époque donnée de son histoire envisage les handicaps et la manière dont elle les traite cinématographiquement. Du moins, cette approche ne constitue – et nous avons vu jusqu'ici pourquoi – ni une bonne hypothèse d'observation, ni une posture acceptable pour rendre compte de notre problème; d'emblée, elle violente simultanément l'idée qu'il puisse exister un quelconque esprit de création au cinéma et le fait qu'un traitement filmique, même documentaire, puisse interpeller, ne serait-ce que dans son énonciation, le spectateur en usant de procédés spécifiques³⁰. En suivant cette piste, nous ne pourrions que tomber dans le travers déployé par Siegfried Kracauer dans son ouvrage *De Caligari à Hitler*:

Kracauer a donné une lecture fascinante du cinéma de Weimar en sollicitant les films de manière rétrospective. Il commence par donner sa vision (malheureusement peu profonde) de l'Allemagne hitlérienne, puis tente de mettre bout à bout un certain nombre de thèmes filmiques pour s'apercevoir qu'ils annoncent tous l'ascension d'Hitler vers le pouvoir en 1933.³¹

Dans l'optique de Kracauer et de certains de ses successeurs, le film s'inscrit sur le modèle des plus purs produits de communication, c'est-à-dire qu'il ne peut être pensé que comme l'expression directe de l'état d'esprit d'une nation.

Selon cette logique, les films de divertissement qui «marchent bien» ne sont pas tant le résultat d'une expression artistique

*personnelle ou le produit d'un calcul de producteurs qu'un média par lequel la société communique avec elle-même.*³²

En tout état de cause, on voit mal comment ce Babel cinématographique serait à ce point miraculeux. S'ils prélèvent effectivement des situations, des sentiments ou des normes dans une culture donnée, bref s'ils sont – comme nous le pensons – *près de la vie*, les films ne nous informent sur le réel qu'à travers la relation complexe et composite qui peut s'établir entre un spectateur, un contenu fictionnel, un réalisateur et leurs cultures d'appartenance originelle³³.

En recherchant des intersections, des points de sécance où se rejoignent les conduites spectatorielles, sociales et esthétiques qui historicisent les stigmates à l'écran, ce sont deux balises que nous trouvons, et qui nous permettent, en conséquence, de dessiner avant, entre, et après chacune d'elles un temps, ou si l'on veut, une attitude dominante. C'est à partir de cette posture «typique» que l'on est susceptible de ressentir un changement dans les discours et dans les croyances inscrits dans les représentations des handicaps. Dans chacune de ces attitudes dominantes, les éléments conventionnels du traitement cinématographique du handicap, loin d'être isolés, sont associés les uns aux autres dans des dispositifs de figuration. Si l'on convoque ici la notion «d'expérience esthétique» de Dewey, pensée comme une expérience sociale et culturelle dont le cheminement est abouti tout en résultant d'une conscience de ce cheminement et de cet aboutissement, on peut prétendre que chacune des attitudes dominantes s'appuie sur des attitudes dominantes précédentes, de sorte qu'elles en modifient du même coup l'entendement. Autrement dit, un cinéaste qui, à un moment donné, méprise délibérément des conventions de figurations filmiques, ne pourra le faire qu'en prenant encore en compte ces mêmes conventions. Souvenons-nous du boiteux stupide dans le film *Usual Suspect* de Brian Singer, qui, dès lors qu'il perd son handicap, se révèle être le plus intelligent de la bande. Si l'association entre le handicap et la niaiserie peut aussi bien être renversée par le scénario, c'est qu'elle fonctionne déjà

comme un présupposé pour les spectateurs. Aussi, la construction des figures du handicap au cinéma se traduit dans un «jeu de langage», selon la formule de Wittgenstein. À la manière d'un mot qui n'est intégré à une situation concrète qu'à travers le jeu de langage qui l'enserme dans les fils du langage ordinaire, une figure filmique du handicap n'est intelligible qu'à partir des conventions qui l'organisent dans le temps. En fait, nous pourrions, si nous étions plus radicaux encore, parler des trois temps d'une évolution de l'«économie spectatorielle», trois temps où le *Moi* du spectateur est différemment sollicité par la fictionnalisation du stigmatisé.

Pour reprendre le vocabulaire de Christian Metz³⁴, un premier type de *leurre du Moi* du spectateur, un premier temps du rapport aux stigmates filmés peuvent être délimités entre le cinéma des origines et les retombées plus ou moins directes de l'expressionnisme allemand. Un deuxième âge du *Moi leurré* peut être circonscrit entre le Hollywood des années 1940 et le début des années 1980. Enfin, la dernière période qui correspond au plus récent des *leures* face aux stigmates commence au milieu des années 1980 et se poursuit jusqu'à nos jours. Les trois moments de l'histoire du handicap au cinéma distingués dans ce classement, dont nous n'hésitons pas à reconnaître volontiers l'aspect rudimentaire, reposent essentiellement sur une prise en charge différente du *Moi* «fictionnalisant» du spectateur. En outre, les *leures du Moi* posent très directement la question du fonctionnement et de la nature de l'activité «spectacle».

Si, comme nous le croyons, le *Moi leurré* réverbère très immédiatement un processus d'identification du spectateur, alors faut-il également comprendre que la caution nécessaire versée par ce dernier à la diégèse filmique n'est autre qu'une *recontextualisation de son Moi social*? C'est précisément sur la nouvelle échelle normative aménagée dans l'univers clos de la fiction filmique que le *Moi leurré* du spectateur va être redéfini. Cette échelle modifie en quelque sorte ce «petit nombre d'hypothèses sur la nature humaine» dont l'expérience quotidienne nous gratifie, au profit de ce que nous pourrions appeler *l'interfilmicité*, c'est-

à-dire une série de nouvelles hypothèses basées sur notre expérience de la fiction filmique. Ainsi, les trois périodes que nous avons isolées plus haut ne sont en fait que des échiquiers qui limitent *différemment* le champ des ajustements possibles qui s'offrent au *Moi leurré* du spectateur dans sa relation aux autres personnages de la diégèse filmique; et, parce qu'il permet de précipiter rapidement et «terriblement» les caractères contrastés de cette relation, le stigmatisé jouera un rôle de tout premier ordre dans la galerie des personnages à l'écran.

Durant la première période que nous avons déterminée, de 1895 à 1940, les attributs que portent les personnages négatifs sont les stigmates de l'expressionnisme allemand. Ils perpétuent la race des maléfiques, des fantasmagories, parfois romantiques, et remplissent un rôle repoussoir vis-à-vis duquel le spectateur adhère «activement», c'est-à-dire «affectivement»³⁵, à la fiction en se situant au-delà des personnages qui lui sont proposés. Le régime filmique défini par les contraintes techniques du cinéma des origines – en l'occurrence le non-sonore – est strictement visuel. D'où la nécessité de styliser considérablement l'espace narratif par le recours, non à de «simples» représentations du réel, mais à un réel amplifié dans lequel le stigmatisé aurait une place toute désignée.

Ainsi, au fur et à mesure que les grammaires cinématographiques se mettent en place et se raffinent, les recherches esthétiques s'astreignent à développer une économie du code qui repose – et c'est à ce point que nous retrouvons notre principe d'artialisation – non sur la «captation» de ce qui serait la relation réelle entre stigmatisé et non stigmatisé, mais sur une représentation de la représentation de cette relation.

L'infamie du stigmaté se transforme visuellement en ressource narrative en accentuant la caractérologie des personnages, et en définissant conventionnellement sur cette échelle fictionnelle la place du spectateur. Difficile lorsque le son est absent de glisser l'idée qu'un personnage a des raisons d'être méchant; il est infâme et il le montre. Peu à peu, *l'interfilmicité*

viendra cristalliser les associations créées entre les traits visuels des personnages et les caractères qui s'y rattachent. Les réalisateurs, disposant déjà d'un certain nombre d'outils, peuvent désormais se concentrer sur l'aspect narratif de leurs films en accélérant la distribution des personnages sur le barème des normes socialement reconstruites par l'art cinématographique.

À l'apogée de cette première période, nous aimerions citer l'œuvre du cinéaste Tod Browning, à qui l'on doit notamment la monstrueuse parade *Freaks* (1932). Son entreprise, qui constitue une parfaite illustration des possibilités offertes dans ce premier état de la grammaire filmique, prend à rebrousse-poil, tout en les résumant remarquablement, ce que sont les conventions filmiques de son époque face aux handicaps. Dans *The Black Bird* (1926), il ironisait déjà vertigineusement sur

[...] la relativité de la morale, de la normalité et du bon sens. [...] Le méchant est sain de corps, alors que le gentil est difforme: mais la fin nous révèle qu'ils ne font qu'un, et une balle perdue créera une réelle infirmité là où il n'y avait qu'une supercherie.³⁶

Considérée sous l'angle des usages du stigmaté, l'œuvre de Browning devient une véritable incantation au dépassement des apparences manifestées dans le visuel cinématographique. Le foyer de l'image filmique s'éloignait insensiblement de la surface de l'écran et avec lui la représentation-repoussoir et infamante du sous-homme stigmatisé si efficace dans les premières consciences spectatoriennes.

En quittant ce premier âge de la fiction filmique, l'exploration de la deuxième période historique du rapport cinéma-handicap nous conduit donc vers l'investigation de moyens, parfois très emphatiques, d'exprimer le non-montré, le non-dit. Les publics, pour leur part, non seulement augmentent, mais se diversifient, et l'on commence à bâtir la publicité des films autour de l'argumentaire du «genre» qui permet de catalyser efficacement les conventions. De cette façon, les scénarios s'échafaudent plus habilement et plus efficacement autour de scènes déjà pressenties

pour obéir aux critères admis du genre (par exemple la scène incontournable de la poursuite en voitures dans le cadre d'un film policier ou encore celle du cow-boy solitaire dans le cadre d'un western). Ce temps est aussi celui de l'élargissement des configurations possibles sur l'échelle des normes par l'idéalisation de personnages qui sont pratiquement l'exacte réplique, mais inversée, des stigmatisés du premier âge. En transposant Nietzsche, nous pourrions ainsi affirmer que l'invention cinématographique du deuxième âge, celle de

*[...] dieux, de héros, de toutes sortes de surhommes, d'êtres en marge [...] était l'inappréciable préparation à justifier l'égoïsme et la glorification de l'individu: la liberté que l'on accordait à un dieu à l'égard des autres dieux, on finit par se l'accorder à soi-même à l'égard des lois, des mœurs, et des voisins.*³⁷

Le stigmatisé s'appelle maintenant Nemo, Capitaine Gregg, Howard Roark, Clark Kent, Mister Love, ou Luke Skywalker. Aussi louables que soient ses préoccupations, il existe toujours chez lui un trait prédominant, souvent psychologique, qui l'empêche d'être au monde normalement et qui, la plupart du temps, sera l'un des ressorts les plus fascinants de l'intrigue. Bon nombre d'analystes et critiques de cinéma ont assimilé cette fascination à un possible «foyer d'identification» à l'usage du spectateur³⁸. Mais là encore, les qualités de l'apparent héros le rendent tout aussi inaccessible que ne l'était le stigmatisé du premier âge. Imaginons Superman en train de lire *Superman*, ou mieux regardant *Superman* sur un écran de cinéma, et nous comprendrons à quel point le héros s'aimante sur une polarité très éloignée du point où le spectateur est susceptible de se projeter sur l'échelle sociale re-normalisée de la fiction filmique.

Toutefois, c'est précisément parce que le *Moi leurré* du spectateur et Superman se retrouvent sur une même échelle normative que la diégèse filmique reste probable. *En définitive, la qualité par laquelle Superman, Nemo, etc., restent crédibles à nos yeux, provient de ce qu'ils partagent avec nous ce souci tout aussi prégnant et presque aussi bien exprimé à cultiver un individualisme fulgurant*³⁹.

La troisième et dernière période de cette brève histoire des stigmates au cinéma est certainement la plus ambiguë, voire la plus «perverse» dans ses configurations tout comme dans ses considérations. Depuis le début des années 1980, le chemin qui conduit l'archétype hollywoodien du héros stigmatisé est pratiquement achevé, et avec lui s'efface un certain type de relation du spectateur au surhomme idéalisé. Selon Roger Odin, ce serait l'avènement d'un «nouveau spectateur» qui ne communiquerait plus, mais communierait avec le film. Durant les deux premières périodes que nous avons jusqu'ici définies, la communication fictionnelle reposait, d'après Odin, sur une structure à trois pôles; le savoir fictionnalisant fonctionne alors comme un «tiers symbolisant» susceptible de réunir les actants de l'espace de la réalisation avec les actants de l'espace de la lecture. Mais avec les nouveaux films, et plus largement encore avec ce qu'il nomme les «nouveaux dispositifs cinématographiques», type Géode ou 3D, les spectateurs se rendraient dans les salles de cinéma non pas tant pour le film projeté que pour les impressions produites par le dispositif en termes d'émotions⁴⁰.

Quand bien même nous rejoindrions Odin sur l'idée d'une transformation de la position du spectateur durant ces dernières années, on ne saurait prétendre que ce dernier fictionnaliserait moins, voire

	1895-1940	1940-1980	1980-1996
Le spectateur se définit en fonction d'un stigmatisé sous-homme repoussoir	<i>Metropolis, Docteur Jekyll et Mr. Hyde, Le Cabinet du Docteur Caligari, Nosferatu, Frankenstein, King-Kong, Freaks, etc.</i>		
Le spectateur se définit en fonction d'un stigmatisé surhomme idéalisé		<i>Superman, La Belle et la Bête, La Guerre des Étoiles, 20000 lieues sous les mers, Docteur Jerry et Mister Love, L'Aventure de Madame Muir, My Fair Lady, etc.</i>	
Le stigmatisé est défini par rapport au spectateur, homme idéalisé			<i>Le Huitième Jour, Forrest Gump, Rain Man, Elephant Man, Batman, Edward aux mains d'argent, Hurlements, Mary Reilly, Shreck.</i>

plus du tout, à cause d'une « prise de pouvoir des niveaux plastiques et musicaux » : le spectateur continue d'adhérer activement à la fiction suivant une échelle qui s'est de nouveau déplacée.

En effet, à regarder défiler les titres repères retenus dans le tableau synoptique ci-dessus, on s'aperçoit que les années 1980 assignent désormais au *Moi leurré* du spectateur une place qui tend à être la place de référence sur l'échelle de la fiction. Les scénarios font de plus en plus concorder la norme du spectateur avec l'idéal que les personnages de la fiction auront pour but d'atteindre. Roger Odin a donc certainement raison de croire que son « nouveau spectateur » témoigne de l'émergence de « l'homme incivil fonctionnant sur le mode du seul contact émotionnel »⁴¹. Mais ce ne sont guère à des contraintes d'extériorité, des contraintes strictement plastiques qu'il faut attribuer cette mutation douce.

Ce que tentent de nous murmurer *Rain Man*, *Forrest Gump*, *Elephant Man*, ou Georges, le héros du *Huitième Jour* (et tout dernièrement *Shrek*, l'ogre bougon des studios Dreamwork), est d'un autre ordre. Ils nous susurrent que nous sommes, nous, spectateurs, des idéaux à atteindre ; que leur aventure, c'est avant tout la conquête d'un monde – le nôtre – qui n'a pas été tout à fait conçu pour eux. Et, comme le souligne Jacques Revel,

[...] les transactions qui se nouent autour des normes n'ont de sens que parce que celles-ci ont une réalité propre, irréductiblement autonome, mais qui est inséparable de leur effectuation au sein des rapports sociaux.⁴²

Les stigmatisés à l'écran ne nous font plus peur, ni même ne nous fascinent, ils se contentent de nous émouvoir en invoquant en nous quelques sursauts d'une humanité fictionnelle dans laquelle aucun de nous ne se sent tout à fait parfait.

NOTES

1. J.-P. Esquenazi, « Le film, un fait social », *Réseaux*, n°99, *Cinéma et réception*, Paris, CNET/Hermès Science Publications, 2000.
2. En son temps, Adorno lui-même avait écarté l'analyse de l'appréciation artistique en tant qu'expérience de la jouissance, assimilant cette dernière à l'expression du philistin : « Celui qui jouit

concrètement des œuvres d'art est un béotien, précise-t-il. Des expressions comme « régal pour l'oreille » le trahissent. En réalité, plus on y comprend quelque chose, moins on jouit des œuvres ». T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 30.

3. Voir à ce titre les articles de J.-L. Fabiani, « Introduction à l'œuvre de D. Klingender », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1978/23, p. 19-22, et d'E. Pedler en coll. avec E. Ethis, « En quête de réception : le deuxième cercle, approche sociologique et culturelle du fait artistique », *Réseaux*, n° 68, 1994, p. 85-105.

4. Ainsi, lorsque paraît en 1951 la célèbre revue française *Les Cahiers du cinéma*, dont la pensée critique a influencé un certain nombre de travaux en sémiologie du cinéma, les premiers numéros ne s'intéressent qu'à un seul type de cinéma en excluant délibérément les films ne répondant pas aux critères préalablement définis par la revue. Voir A. de Baeque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue I & II*, Paris, Éd. de Minuit, 1991.

5. Nous empruntons ce terme à Becker, qui montre comment se combinent les conventions lorsqu'elles sont portées par des groupes producteurs d'objets artistiques distincts. H. S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 (c1982).

6. C'est dans ce sens que C. Geertz insiste sur le fait que, dans l'histoire de notre imagination, la traduction de la vie sociale a eu une action sur les conceptions de la nature du génie artistique et que l'on y retrouve, par cet intermède, un peu de « nous-mêmes ». Tout ceci appelle « l'un des mystères significatifs de la vie de l'homme dans la culture : comment il se fait que les créations d'un autre peuple peuvent être si totalement leurs et une part de nous si profonde ». C. Geertz, *Savoir local-Savoir global. Les lieux du savoir*, Paris, P.U.F., 1986, p. 70.

7. Le programme de recherche de J. Staiger nous invite à discerner le sens d'un événement, par exemple la sortie d'un film à tel moment devant tel public, afin d'échafauder l'élaboration du sens des films. J. Staiger, *Interpreting Films*, Princeton, Princeton UP, 1992.

8. M. Baxandall, *L'Œil du quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985 (c1972).

9. J. Dewey, *Art as Experience*, New York, G. B. Putnam, 1934, p. 23-24.

10. C. Lalo, *L'Expression de la vie dans l'art*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1933.

11. De plus les qualificatifs « artistique » ou « œuvre d'art » sont eux-mêmes soumis à débat, en témoigne la détermination de J.-P. Sartre à réfuter les propos d'A. Bazin qui visent à élever le statut du film à celui d'œuvre d'art. La démarche de ce dernier est explicitée dans : A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éd. du Cerf, 1975.

12. Nous nous inspirons ici du propos développé par A. Danto dans le livre qu'il a consacré à sa conception philosophique de l'art, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989.

13. F. Jost, *Un Monde à notre image*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, p. 128-129.

14. *Faux-frère siamois* (Humbig), réal. K. Mannes, diffusé aux États-Unis le 31 mars 1995, p. 17.

15. E. Goffman, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, Paris, Éd. de Minuit, 1975.

16. « On peut affirmer sans absurdité qu'il n'existe en Amérique qu'un seul homme achevé et qui n'ait pas à rougir : le jeune père de famille, marié, blanc, citadin, nordique, hétérosexuel, protestant, diplômé d'université, employé à plein temps, en bonne santé, d'un bon poids, d'une taille suffisante et pratiquant un sport. Tout homme américain est enclin à considérer le monde par les yeux de ce modèle, en quoi l'on peut parler d'un système de valeurs commun ». E. Goffman, *op. cit.*, p. 151.

17. P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, 6^e étude : « Le soi et l'identité

narrative», Paris, Seuil, 1990.

18. P. Ricoeur, *op. cit.*, 2^e étude: «L'énonciation et le sujet parlant – approche pragmatique».

19. Pour une présentation synthétique de ce nouveau programme de recherche pour les sciences sociales, voir N. Dodier, «Les appuis conventionnels de l'action – Éléments d'une pragmatique sociologique», *Réseaux*, n°62, nov.-déc. 1993.

20. Pour une idée plus précise de ces programmes télévisés, voir le bilan que dresse M.-O. Padis de la première émission de «Real TV» diffusée en France, intitulée «Loft Story», dans *Esprit*, n°6, juin 2001.

21. «Le danger, la terreur, l'angoisse, la souffrance morale et matérielle sont partout. Aimer convulsivement, témoin de ruptures violentes et des morts inattendues, de la tragédie quotidienne où les larmes de la mère coulent, où apparaît la lâcheté ou la vaillance du père, où le frère est livré au bourreau, la sœur livrée au soldat, l'enfant poussé hagard, replié sur lui-même, obligé de dissimuler ce qu'il sait et ce qu'il sent, d'accepter l'enthousiasme ou la catastrophe comme l'aliment ordinaire de son imagination, de choisir seul une route ardente à l'âge où, d'habitude, on choisit pour lui une route molle ou une impasse, d'accueillir la responsabilité et le risque comme compagnons de jeux». É. Faure, *Histoire de l'art. L'Esprit des formes II*, Paris, Gallimard, 1991 (c1976), p. 275.

22. Femme de milliardaire, F. Foster-Jenkins rêvait d'être cantatrice. Elle alla jusqu'à se produire à Carnegie Hall en payant un public dont on peut douter qu'il ne serait pas venu de toute façon tant l'expérience sonore était curieuse.

23. Le sens commun, bien plus qu'une variété évidente de choses abordée ingénument – *le simple fait reconnu par des gens simples* –, est considéré par C. Geertz comme un ensemble relativement organisé de pensées réfléchies dont la caractéristique inhérente est précisément de le nier comme tel. Le sens commun se présente alors comme une interprétation des caractères immédiats de l'expérience – *c'est juste la vie* – et se construit selon un principe soumis lui-même à des normes de jugement historiquement définies. C. Geertz, *op. cit.*, p. 97.

24. J. Crary, *L'Art de l'observateur, Vision et modernité au XIX^e siècle*, Paris, Éd. J. Chambon, 1994, p. 206.

25. M. de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987, p. 161.

26. J. Delumeau, *La Peur en occident*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1978, p. 532.

27. M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972; et *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*, Paris, P.U.F., 1988.

28. U. Eco, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 131.

29. Nous nous référons ici au lexique weberien des sphères d'existence. Ainsi, M. Weber a dénombré sept grandes sphères qui définissent les activités humaines: les sphères de la parenté, de la religion, de l'économie, de la politique, de l'art, de l'érotique et de la sexualité, de la science et de la connaissance. Dans les faits, Weber justifie ces sphères par la logique interne différenciée et différenciable, afférente à chacune d'elles.

30. Voir à ce titre le film produit par la société Bull en 1994 et qui porte sur l'intégration des handicapés de tous ordres dans le monde de l'entreprise, *Handicap zéro*. Ce film de S. Mozkowicz met en scène un certain nombre de situations et porte son propos en dynamisant, c'est-à-dire en compensant, par la rapidité des mouvements de caméra et la succession de plans très cadencée, le décalage de mobilité, effectif ou imaginaire, qui réside entre les salariés classiques et ceux dont le CV est estampillé du mot «handicapé». Plus rare encore, le *clip vidéo* qui traite

du handicap purement physique, très proche du réel; à ce jour en France, nous n'avons pu inventorier que les créations de Michel Berger qui a traité à deux reprises de stigmates: *Ça ne tient pas debout* raconte la vie quotidienne d'un paraplégique, et *Maria Carmencita*, celle d'une mère sourde et muette dont l'enfant est musicien.

31. Cité par A. Berman, *We're in the Money*, New York, New York University Press, 1970, p. XI-XVII; voir aussi P. Monaco, *Cinema and Society*, New York, Elsevier, 1976, p. 1-6, 160.

32. R.-C. Allen et D. Gomery, *Faire l'histoire du cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 65.

33. Il en va de même pour toute forme d'expression artistique. Voir à ce sujet le livre de W. Iser, *The Act of Reading*, Baltimore, John Hopkin University Press, 1978.

34. C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1984, p. 61-81.

35. Étudiant le cinéma des premiers temps, J. Staiger fait état des réactions de violence qu'a suscitées à sa sortie aux États-Unis en 1922 le film de Stroheim, intitulé *Foolish Wives (Folies de femmes)*. Selon elle, la «réception affective» du public américain est provoquée par la mise en scène de personnages aux caractères sexuels ambigus et présentés comme étrangers. J. Staiger, *op. cit.* p. 9.

36. C. Viviani, «Tod Browning», dans *Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Larousse, 1986.

37. F. Nietzsche, *Le Gai savoir*, livre troisième, «La plus grande utilité du polythéisme», dans *Œuvres*, tome 2, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1993, p. 139.

38. Voir à ce propos l'article d'E. Maigret, «Strange grandit avec moi. Sentimentalité et masculinité chez les lecteurs de bandes dessinées de super-héros», dans *Réseaux*, n°70, Médias, identités, culture des sentiments, CNET, mars-avril 1995.

39. «Superman est pratiquement tout-puissant, grâce aux facultés physiques, mentales et technologiques [...]. Sa capacité opérationnelle s'étend sur une échelle cosmique. Or, un être doté de telles facultés et voué au bien de l'humanité aurait devant lui un immense champ d'action. D'un homme capable de produire en trois secondes, travail et richesses en des proportions astronomiques, on serait en droit d'attendre les plus époustoufflants bouleversements de l'ordre mondial. [...] Au lieu de cela, Superman exerce son activité au niveau d'une petite communauté où il vit et – à l'instar du paysan médiéval... – même s'il affronte avec désinvolture des voyages dans d'autres galaxies, il ignore pratiquement, je ne dis pas la dimension "monde", mais la dimension "États-Unis"». U. Eco, *op. cit.*, p. 167.

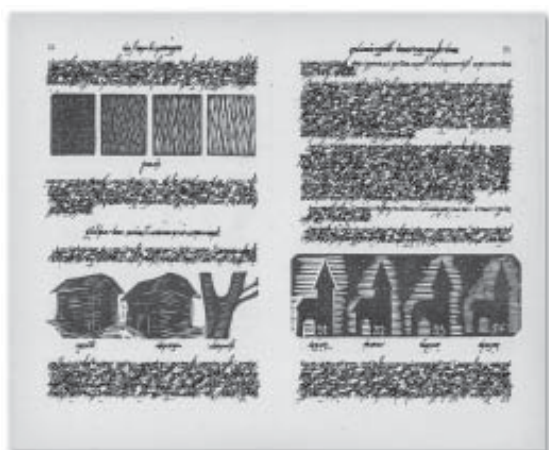
40. «Les choses se passent très différemment; la structure ternaire cède la place à une structure duelle: le film agit directement sur son spectateur, un spectateur qui ne vibre plus tant aux événements racontés (effet fiction) qu'aux variations de rythme, d'intensité, et de couleurs des images et des sons. Le lieu du film se déplace ainsi de l'histoire vers les vibrations de la salle par le complexe plastico-musical agissant en tant que tel. C'est, désormais, ce complexe qui règle le positionnement du spectateur sans la médiation d'un tiers symbolisant. C'est que la communication n'a plus ici pour objet la production de sens, mais la production d'affects». R. Odin, «Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur», dans *Iris*, n°8, 1988, p. 134. Ou encore R. Odin, «La question du public. Approche sémio-pragmatique», dans *Réseaux*, n°99, *Cinéma et réception*, CNET/Hermès Science Publications, 2000, p. 67-68.

41. R. Odin, *op. cit.*, 1988, p. 135.

42. J. Revel, «L'institution et le social», dans *Les Formes de l'expérience*, collectif sous la dir. de B. Lepetit, Paris, Albin Michel, 1995, p. 84.

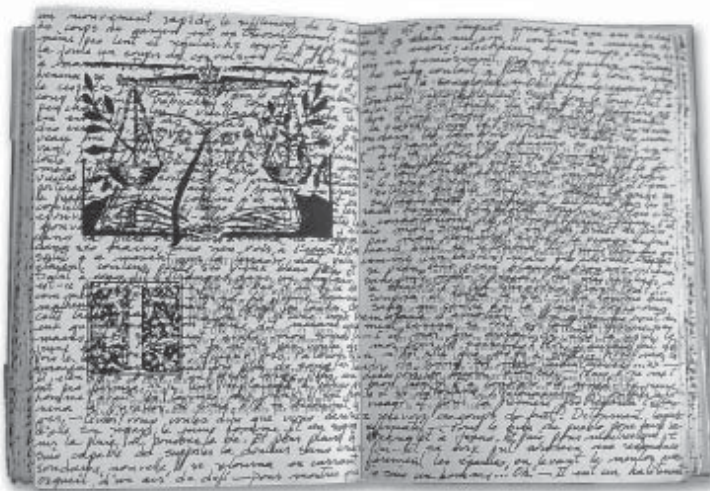
LOUISE PAILLÉ

livres-livres

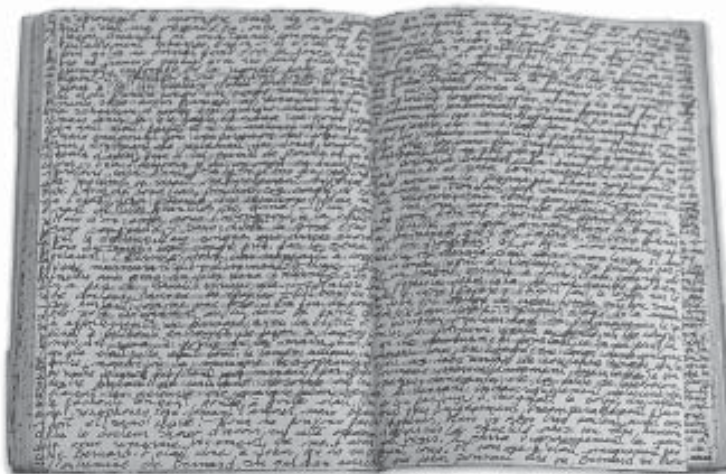


Dans un livre d'occasion (livre-porteur), je transcris à la main, mot à mot, le texte intégral d'un ou de plusieurs livres (livres-déportés). Je le transcris entre les lignes, sur les typographies, autour et sur les illustrations, dans les marges; à l'endroit ou à l'envers; à l'horizontale, à la verticale ou de biais; par superposition, par imbrication, par juxtaposition, par saturation.

Louise Paillé est artiste multidisciplinaire, docteure en études et pratiques des arts et historienne d'art. Elle concentre sa recherche sur la théorisation de la démarche de création et poursuit sa pratique artistique avec le projet des livres-livres.



Le livre-porteur n'est pas vierge. Il possède déjà ses propres règles internes, son histoire, sa mise en page singulière et, dans chacune des doubles pages, le texte typographique se découpe parfaitement bien sur les pourtours blancs pour y dessiner une « bonne forme » rectangulaire et symétrique. L'organisation spatiale du livre-porteur appartient à un système codé et balisé. Le travail de métamorphose du livre-livre s'opère dans cet espace de conventions de l'imprimé et de l'écrit.

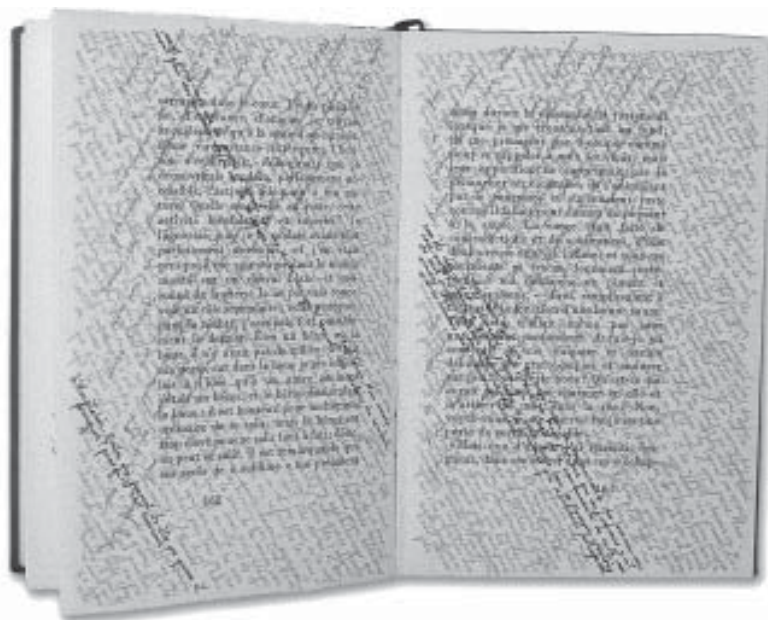


Je *squatte* l'univers livresque avec les moyens mêmes de l'écriture. Au fil de la transcription manuscrite du livre-déporté, je dessine une géométrie spatiale où la linéarité textuelle et narrative se fissure sous la pression des fractures, des coutures, des sutures, des soudures, des boutures. La « bonne forme » éclate. Les multiples opérations stratégiques formelles annulent le babillage mental de la lecture et plongent dans l'espace/temps élastique des rythmes plastiques. Chacune des doubles pages devient texture, tissu, *patchwork*.

J'opère la métamorphose du littéraire au plastique, du linéaire au topologique, du texte à l'enluminure. L'espace devient rythme. La pulsion créatrice se transforme en pulsations plastiques, visuelles et sensorielles. Le *tempo* interne du livre-livre s'accorde aux dérives de la rumeur du monde. Pour réussir cette mutation, je privilégie la lenteur des processus, le plaisir de la répétition du geste, le minimalisme du faire, l'anachronisme des stratégies d'interventions, non pas virtuelles mais manuelles, et la totale inutilité du projet. À l'instar du moine Nestor, je me fais copiste :



Il faut voir Nestor. Il est dans sa cellule avec ses livres et ses papiers. Assis comme un moine qui aime s'asseoir, la tête dans son capuchon, le nez sur la table, il écrit (je transcris). Tout le pays alentour est livré au massacre et à l'incendie. Les flèches obscurcissent l'arc. Le couvent même de Nestor est si furieusement assailli que des pans de murs s'écroulent de toutes parts. Le bon moine écrit (je transcris). Sa cellule épargnée par miracle reste accrochée à un pignon comme une cage à une fenêtre... il écrit (je transcris) encore.¹



Je m'infiltre dans la marge. Je manipule les discours, j'altère la matière par une joyeuse alchimie. Le livre-livre modifie les systèmes, détourne les codes livresques, change les repères habituels de la lecture, plonge dans le réseau foisonnant des multiples filiations topologiques au monde. La perception butte, s'énerve sous le choc des collisions, le corps prend le pouls de cet univers plastique et s'accorde à son rythme.

La création naît du désir de briser la forme pour la reconstruire au risque de la perdre. Délire.

Louise Paillé

1. A. France, *Œuvres*, vol. 4, Paris, Gallimard, p. 1222.



LIVRES-LIVRES

page 52

Livre-livre : noir 2 (détail double page),
2001 ; 13,5 x 22 x 1cm (65 pages)
– transcription manuscrite, encre.

page 53

Livre-livre : noir (détail), 1983-2000.
Un livre-livre, 12 x 16 x 1cm (153 pages)
– transcription manuscrite, encre.

Un livre-objet, 20 x 15 x 1cm (11 pages)
– papier, métal, interventions graphiques.

page 54

Livre-livre : grisaille (détail), 1998 ;
18 x 27,5 x 4cm (378 pages) – transcription
manuscrite, intervention graphique, encre.

Livre-livre : traverse (détail), 1998-2001 ;
13 x 20 x 2,5cm (318 pages) – transcription
manuscrite, collage, encre.

page 55

Livre-livre : caché (détail), 2000 ;
23 x 28 x 3cm (202 pages) – transcription
manuscrite, encre et autres interventions.

LA FIGURATION DE L'ESPACE ET DE L'APPARTENANCE CULTURELLE

DANS UNE FICTION TÉLÉVISÉE : LE CAS D'UNE SÉRIE AMÉRICAINE

EMMANUEL PEDLER

Pouvoir de conformer les esprits, capacité à véhiculer des « passagers clandestins » dont le rôle et l'influence ne pourraient s'évaluer que dans la longue durée, puissance d'enrôlement, capacité de fascination. On pourrait allonger la liste des pouvoirs que l'on prête aux fictions télévisuelles ou cinématographiques, surtout lorsqu'elles ont une origine étrangère et touchent un très vaste public. Les spectres de la manipulation, du contrôle des consciences sont suffisamment invoqués – de manière quasi quotidienne – pour qu'on n'ait pas à donner d'exemples – la presse en regorge – témoignant des pouvoirs considérables dont on crédite la télévision et que la « globalisation culturelle » est censée rendre plus redoutables encore.

Il est aussi facile de convoquer les positions qui inversent en tous points ces affirmations pour souligner le caractère irremplaçable et neuf de ces outils culturels, dont il conviendrait de reconnaître l'impact positif. Ces thèses, plus rares, plutôt moins militantes, ne reposent pas pour autant – et pas plus que celles qu'elles combattent – sur une évaluation précise des pratiques contemporaines de communication et sur une analyse des situations d'échange – fort variables d'un cas à l'autre.

Ces positions endossées tour à tour par des acteurs et des groupes les plus divers trahissent-elles des peurs ou des attraites suscités par les chamboulements incessants des offres médiatiques ? Traduisent-elles la faiblesse du travail critique auquel devraient préparer l'école, la presse écrite et diverses instances culturelles ? Ne sont-elles que la manifestation localisée de « misonéismes » ou « philonéismes » contemporains qui touchent bien d'autres objets ? Laissons ces questions, posées de manière trop générale, pour les circonscrire quelque peu : la menace d'une manipulation ou d'une éducation par les médias est-elle la même lorsqu'elle se limite à un échange franco-français ? Au-delà des frontières, peut-on observer un changement d'ampleur et de nature des méfaits redoutés ou des bienfaits attendus ? De fait, la version transnationale des « communications de masse » introduit plusieurs paramètres sensibles. L'un d'entre eux nous occupera plus particulièrement.

En gros, la crainte suscitée par les offres médiatiques étrangères présuppose la traductibilité des fictions et de toutes leurs composantes ainsi que l'universalité des focalisations culturelles qu'elles réalisent¹. Une autre façon de poser le problème consiste à se demander sous quelle condition une narration filmique peut être identifiée comme possédant une nationalité ou, à tout le moins, peut être marquée par son origine culturelle? En quoi la fascination qu'elle est censée exercer dépendrait-elle de l'origine de ses concepteurs? De fait, nous pouvons concevoir que nombre de séries télévisées les moins élaborées peuvent bien prétendre être transculturelles lorsqu'elles se réduisent à de simples scénarios dans lesquels des actants – motivés par des enjeux qu'on aime à croire universels – se contentent d'interagir entre eux pour provoquer un suspense ou l'attente d'un *happy end*. Mais, même dans ces cas, la réalisation et les décors ne peuvent être ravalés au rang de simples détails ou variantes et, de fait, c'est parce qu'elles s'incarnent en des personnages et en des lieux particuliers, c'est parce qu'elles se réalisent dans une langue et non dans une autre, que les fictions les plus transnationales gardent les traces de leur contexte d'élaboration.

Mais que recouvre la qualification qui attribue une «origine culturelle» à diverses marques visibles, telles que les «décors» urbain ou domestique, les gestuelles, les postures, les objets de la vie quotidienne, etc.? Quels traits appellent l'usage du terme «culturel»? Il n'y a évidemment aucune réponse absolue, et dresser la liste finie des dimensions par lesquelles se marquent une appartenance ou une identité n'a aucun sens. Le terme même «culturel» est hautement ambigu et on peut lui préférer quelques descripteurs plus neutres. Des lieux et des gestes figurés à l'écran peuvent être familiers – qu'ils soient consciemment identifiables comme tels ou non, qu'ils puissent être discrédités ou pas –, d'autres ne le sont pas. Est essentiel dans ce dernier cas qu'ils puissent être assignés à un référent imaginaire ou réel.

Pour prélude à la préenquête dont nous parlerons plus loin en détail (cf. la fiche signalétique des

Caractéristiques sociodémographiques de la préenquête donnée à la page 56), plusieurs séquences visuelles d'extérieur non titrées, tirées de films (français, iraniens, polonais, américains et italiens), étaient montrées à nos interlocuteurs au tout début de chaque entretien. Les expressions «paysages familiers», «paysages reconnaissables», proposées aux interlocuteurs, leur donnaient une entrée en matière pour tenter d'attribuer à ces lieux une identité. On a pu alors constater que des caractéristiques somme toute mineures (matériaux utilisés dans les constructions, comme la présence de tuiles, d'arbres, de luminosité, etc.) contribuaient à permettre un classement qui, du reste, ne coïncidait pas strictement avec les découps nationaux. Dans tous les cas, aucune séquence n'a été traitée comme concernant un espace dont l'origine et la nature seraient indifférentes. Il est même frappant de constater la forte réactivité des spectateurs de notre préenquête à ces séquences si fréquemment données à voir. On peut même opposer à cette configuration la rareté des verbalisations que suscitent par exemple les objets artistiques dans une enquête de réception. En conséquence, certaines images – plus que d'autres – semblent de nature à susciter des réactions que l'on qualifiera, par commodité et provisoirement, de «culturelles».

Si tel est bien le cas – et nous essaierons de le montrer dans ces pages –, il faut s'attacher à décrire les régimes d'existence des offres médiatiques et particulièrement des programmes télévisuels (ou, de manière plus générale, les formes culturelles que ces programmes actualisent, singulièrement, à travers leur réalisation concrète et visible). L'exemple de la série *Hélène et les garçons*, traité par Dominique Pasquier dans ce numéro, est là pour nous rappeler qu'une telle ambition n'est plus hors de saison. Les travaux de Birgit Meyer sur les médias africains ou les écrits de Michaël Schudson sur la presse rappellent à l'envi que les sciences sociales apportent un regard neuf sur des objets qu'on a tôt fait de figer en les essentialisant – qu'ils soient objets de communication est, au contraire, bien souvent un fait incident et problématique –, et le propos est ici de désenclaver un

objet dont les destinées culturelles ne doivent pas être négligées.

S'il peut être stimulant de s'intéresser à des programmations qui ne sont à l'origine d'aucune dynamique sociale particulière, comme nous le ferons dans ces pages, il faut encore se demander quelle peut être l'économie de l'intérêt prêté aux offres télévisuelles en abandonnant les pistes explicatives qui semblent les plus courues. Pour ce faire, nous voudrions déplacer – en important des orientations de recherche qui appartiennent plutôt à la socio-anthropologie de la culture et de l'art – l'accent qui est régulièrement mis – par ethnocentrisme culturel? – sur les cadres narratifs, les personnages, l'action, les acteurs, pour porter notre attention sur l'*arrière-plan* où se déroule l'action.

Deux options descriptives opposées peuvent être envisagées pour rendre compte de la nature et de la diversité des offres. La première est structurelle: elle part de catégories générales – les «genres», les «formules» et «procédés» narratifs – et range les fictions sur un *continuum* qui suppose que chacune d'entre elles soit justiciable d'une évaluation comparative. La seconde est analytique: elle présuppose l'existence de discontinuités, l'absence d'un spectre continu sur lequel prendraient place les objets singuliers. Chaque «objet» actualise certes des schémas d'intelligibilité transversaux, mais en les réalisant de façon singulière. L'ajustement et l'incarnation d'un «profil» narratif ne peuvent dès lors se comprendre comme la déclinaison d'un «type» et d'une «variante». Les traits structuraux (le type: une série policière, par exemple) sont sans aucun doute à l'origine d'une intelligibilité narrative, mais ils ne sont perceptibles qu'au travers d'une «réalisation» particulière. Rien n'indique jamais le poids relatif qu'il convient d'attribuer à l'un ou à l'autre de ces termes. Le choix méthodologique qui est au principe de notre approche consiste ainsi à refuser de hiérarchiser les matériaux filmiques en constituants majeurs et mineurs. Au reste, pour quelle raison le travail de réalisation, de loin considéré comme étant le plus important pour les «arts savants» – de quelle

manière un texte est-il écrit, articulé, mis en mots? –, devrait être le seul apanage de ce dernier domaine²?

Deux modalités relatives aux matériaux que nous avons collectés appellent quelques remarques liminaires. La première est relative au décentrement géographique et culturel qui permet d'enregistrer les réactions interprétatives des spectateurs portant sur des mondes référents qui ne leur sont pas connus (une fiction américaine vue par un spectateur français, une fiction française suivie par un Américain). Ce dispositif pour une programmation française, tournée en France, aurait l'inconvénient de susciter des réactions portant sur des référents trop familiers pour justifier un commentaire spontané. Cela étant, nous ne supposons en aucune manière que le travail interprétatif du spectateur puisse être considéré, en soi, comme différent dans l'une et l'autre situations. Dans un cas, il est simplement plus aisément observable que dans l'autre. La deuxième modalité concerne la nature audiovisuelle des matériaux de l'enquête. On peut remarquer que si la paralittérature ou les fictions télévisuelles ont été l'objet d'une attention toute particulière depuis une vingtaine d'années, elles n'ont pas suscité, à l'image des littératures savantes ou du cinéma dit de «recherche», d'analyses «internes» très poussées. S'il ne semble pas aisé de transposer les schèmes élaborés par l'analyse et la critique littéraires pour les fictions télévisuelles ordinaires – et c'est là une remarque qui justifierait d'être éprouvée par l'analyse concrète de programmes –, les matériaux visuels ou filmiques peuvent sans aucune difficulté être soumis à une exploration fouillée. L'une des raisons tient sans doute au fait que, par «nature», les matériaux visuels sont moins réglementés et réglementables que la matière littéraire ou les échanges en langue naturelle. L'échec d'une sémiotique visuelle, qu'un ouvrage comme *Critique de la raison sémiotique*, de Marc Angenot, a, en son temps, diagnostiqué avec acuité, n'est évidemment pas sans lien avec cet état de fait. Nombreux sont les travaux qui ont évalué les limites, les irréductibilités d'une matière qui se laisse si mal domestiquer. Un historien de l'art comme Ernst Gombrich, les travaux

consacrés à la réception de la peinture, les recherches d'André Gunthert sur la photographie, pour ne citer que quelques exemples, sont là pour signaler l'ampleur des turbulences et instabilités qui affectent la sémantisation de toutes les formes de figuration et de reproduction mécaniques du monde visible. Comme le systématise Jacques Bertin, les données élémentaires visuelles (tache et inscriptions sur un plan, cartes et autres graphes) n'accèdent au sens que grâce à la présence de la langue naturelle qui les indexe. C'est également le cas du matériau visuel dans une fiction télévisuelle. Mais, là encore, les «sens» révélés ou circonscrits ont une ampleur et un périmètre qui excèdent largement l'identificationursive des dialogues parlés et des gestuelles sémi-ques.

Nous présenterons d'abord les matériaux qui ont servi à engager notre analyse en livrant quelques indications sur la série policière américaine, diffusée depuis plusieurs années sur l'une des chaînes hertziennes françaises, qui a servi de base à notre pré-enquête (I). Les caractéristiques de cette programmation la rangent au sein d'un vaste ensemble qui déborde le cercle des fictions télévisuelles. Ni unique, ni emblématique d'un droit commun, la configuration que nous avons explorée est transposable pour de nombreuses offres que nous nous proposons d'étudier dans le cadre d'un programme de recherche lancé sur le sujet et en cours de réalisation³. Il s'agira ensuite de s'interroger sur la figuration de l'espace dans cette programmation, sur les sens attribués à ces séquences en fonction des expériences pratiques des spectateurs pour constater le caractère très ouvert de réalisations qui apparaissent pourtant très usinées et tributaires des limites du genre (II). Enfin, ces décrochages narratifs confèrent à ces programmations une identité instable et, de ce point de vue, regarder une série télévisée peut être envisagé comme une activité interprétative beaucoup moins contrainte qu'il y paraît (III).

I – LE CAS D'UNE SÉRIE POLICIÈRE AMÉRICAINE

Le protocole d'enquête sur lequel repose l'analyse que nous esquissons ici⁴ a d'abord cherché à valider

l'affirmation selon laquelle une narration, réduite à un cadre très schématique, n'était pas perçue comme dotée d'une origine géographique et culturelle particulière. Les interlocuteurs, auxquels il a été proposé plusieurs résumés filmiques de séries – françaises, américaines et canadiennes –, n'ont su les identifier et leur trouver une origine qu'à partir du moment où elles «ressemblaient» à des épisodes particuliers qui leur étaient connus.

Ce premier constat a conduit dès lors à l'approfondissement de l'analyse afin d'identifier les traits qui révèlent une origine géographique et culturelle. Les décors extérieurs et intérieurs, la gestuelle des acteurs (et singulièrement celles qui accompagnent tout acte de parole, traduit ou sous-titré), les objets manipulés font partie du long inventaire qu'il est possible d'établir *a priori* en visionnant une série télévisée. Il s'agissait ensuite de se demander si ce type d'inventaire possédait une certaine généralité – tous les entretiens devaient ainsi corroborer les identifications proposées *a priori* – ou si, au contraire, cet inventaire devait être modulé selon quelques profils socioculturels, ou limité pour éliminer certains choix qui pouvaient dès lors être considérés comme subjectifs et relatifs à l'histoire culturelle du concepteur de cette enquête.

La série «sans grade» choisie a été programmée depuis plusieurs années – sans interruption – par M6, chaîne hertzienne française, dans le cadre de la *Trilogie du samedi*. Il s'agit de la série policière *The Sentinel*. Tout au long des quatre saisons tournées à ce jour (soit 65 épisodes), la division entre *Lead Cast* et *Guest Cast* met au premier plan trois personnages (James Ellison, Blair Sandburg et Simon Banks). Typées de manière caricaturale, ces trois figures occupent des places claires dans l'espace narratif. La première est campée par un acteur aux allures de justicier baroudeur – profil sculptural parfaitement adapté à ses fonctions d'inspecteur, doté de sens pratiques développés, mais peu doué pour la spéculation – presque toujours accompagné par Blair Sandburg. Ce dernier possède des traits qui contrastent presque en tous points : plus frêle avec des cheveux longs et une

allure « baba cool », il réalise une thèse d'anthropologie sur la vie d'une équipe de police judiciaire. Simon Banks, le patron noir de cette équipe, joue un rôle régulateur, donnant des ordres et attribuant régulièrement les « missions » risquées à ses deux acolytes. Les pouvoirs « exceptionnels » du héros principal viennent pimenter l'action. Genre de *superman* par la grâce des pouvoirs extrasensoriels dont il a été généreusement doté par la nature, James Ellison voit, sent et entend mieux que personne et met ses « qualités » à profit pour résoudre diverses énigmes policières, comme le dit la bande annonce :

Now, Detective James Ellison is a sentinel in the fight for justice. Seeing before others see. Sensing what others can't. An ever-vigilant watchman in the war against crime.

La série est filmée de manière très tendue : abondance de plans rapprochés sur les trois personnages du *Lead Cast*, en décors extérieurs et dans une ville fictive appelée Cascade. La très grande partie de ces extérieurs a été réalisée en décors naturels dans le nord-ouest américain (État de Washington). Outre les nombreux plans consacrés aux personnages principaux – qui peuvent, selon les cas, intégrer un ou deux acteurs venant du *Guest Cast* –, le *truck* de James Ellison (« quatre-quatre » bleu) apparaît souvent à l'écran ; mais ce marqueur visuel n'est pas une balise isolée : l'immeuble et le bureau de la police judiciaire d'où « partent » les actions, l'appartement que partagent les deux acolytes font de fréquentes apparitions dans les épisodes.

Le matériau visuel ne se réduit pas à ces données, même si elles absorbent une part limitée du temps total de la série, puisque les séquences extérieures jouent un rôle important. Rarement isolées, elles constituent souvent des balises contextuelles que l'on découvre en même temps que divers rôles secondaires. Les épisodes construisent chacun un cadre d'action qui varie : centre, banlieue ou quartier chinois de la ville fictive qu'est Cascade, états frontaliers, voire destinations plus lointaines (Amérique du Sud, par exemple). Les séquences intérieures sont plus volontiers associées aux trois personnages principaux,

mais elles décrivent un large spectre, allant d'appartements décorés dans des styles les plus variables aux entrepôts industriels et commerciaux en passant par divers lieux institutionnels, de l'hôpital aux salles de cours d'une université.

Avant de continuer à détailler les grandes caractéristiques de la série, remarquons que l'apparente neutralité de la description qui précède ne doit pas prêter à confusion : l'auteur de ces lignes la livre comme un accusé de réception à la fois subjectif et liminaire. Elle est de fait subjective au sens où elle procède d'une interprétation marquée par des options individuelles, bien que procédant d'une rationalisation descriptive : bien peu de téléspectateurs ont suivi les épisodes livrés par la chaîne M6 en cherchant à les comparer et en documentant leurs visionnements par la lecture des *story-boards*. Livrer les réceptions de nos témoins pour présenter sommairement la série aurait eu l'inconvénient de construire une fiction multiculturelle en forme de *patchwork* qui aurait, dans tous les cas, anticipé sur les analyses sociologiques livrées dans ces pages.

Les dialogues, qui se veulent à la fois percutants et ironiques, sont mis au service de « sujets » et de thématiques fort variables : les trafics en tous genres, les vols d'organes ou les opérations mafieuses avec *hold up* ou chantages. Sur le plan des thématiques, rien ne distingue vraiment cette série de quantité d'autres, qu'elles soient européennes ou américaines⁵.

II – L'ESPACE À L'ÉPREUVE :

LIEUX RÉFÉRÉS ET LIEUX FICTIONNALISÉS ?

On peut se demander jusqu'à quel point la figuration de l'espace dans les fictions télévisuelles fait partie des dispositifs construits par les auteurs (dispositifs par lesquels se manifeste une intention explicite de communiquer). On appellera « intention explicite de communiquer » la volonté de faire en sorte que le « savoir de l'auteur devienne le savoir de tout spectateur », pour reprendre l'expression de L.J. Prieto⁶. Le savoir qu'un auteur applique à une séquence de prises de vue extérieure de quelques secondes ne s'applique qu'à une série de traits

«pertinents» qu'il a repérés. Sous la forme d'un *synopsis* ou de notes de tournages, ces derniers sont souvent concentrés autour de quelques descripteurs. Prenons une séquence parmi les très nombreuses qu'offre la série. Elle est tournée dans une banlieue résidentielle américaine. Sur les sept secondes de la première vue du lieu, nous suivons une automobile qui arrive et qui est filmée dans un tournant. La caméra qui la suit attrape dans son champ quatre maisons distantes les unes des autres d'une vingtaine de mètres environ. La voiture vient se garer devant l'une d'elles. Les traits qui entrent dans l'«intention explicite de communiquer», que l'on ne peut ici que recomposer – il n'est pas certain qu'en accédant aux auteurs de la série, il serait simple d'obtenir une réponse sur ce point –, sont sans doute au moins les trois suivants: (1) il s'agit d'une banlieue que le spectateur supposera appartenir à la ville principale dans laquelle se déroule la série – il n'y a en effet aucune autre indication venant qualifier autrement le lieu; (2) il s'agit d'une banlieue typique nord-américaine, habitée par la classe moyenne – il y a suffisamment d'espace pour le penser, mais pas assez pour imaginer une banlieue de luxe; les constructions ne sont pas en pierres ou en briques, les façades sont de bois peint; (3) les maisons sont en vis-à-vis, de telle sorte que les allers et venues des uns puissent être observés par les autres et inversement – cette dernière donnée est reliée au scénario de l'épisode. S'il pouvait être pertinent de pousser l'enquête plus loin, une discussion avec les auteurs pourrait nous apprendre si le lieu a fait l'objet de repérages soigneux ou non, qui tiennent compte de demandes particulières. Mais on sait néanmoins que la première consigne pour ce type de tournage est sa faisabilité pratique (accord des propriétaires et des autorités, accès aux équipes, coûts, etc.). À ce point de l'analyse, on peut se demander si les arbres aux cimes imposantes que l'on entrevoit dans le tournant font aussi partie des traits pertinents retenus. S'ils n'ont jamais fait l'objet d'une attention particulière ou si, au contraire, ils ont été soigneusement épargnés ou choisis au moment du montage. Si l'on traitait, par le commentaire et

l'interprétation, une série télévisée avec autant d'attention et de précision qu'on le fait pour une œuvre savante, on chercherait à connaître l'origine de plusieurs caractéristiques de l'épisode en question. Les espaces extérieurs et intérieurs font-ils l'objet d'une attention toute particulière? Dans le cas d'espèce, les visées commerciales que l'on prête aux concepteurs engagent à exclure de notre enquête ce type de préoccupation, au même titre qu'il n'y a pas à s'enquérir longuement des recherches exploratoires des séquences filmées pour illustrer un journal télévisé quotidien. En revanche, l'analyse des réceptions de ce type de séquence pose quelques problèmes intéressants.

En gros, on pourrait considérer que les balises contextuelles d'un épisode constituent des détails qu'il n'y a pas lieu d'examiner longuement. Vite vues et vite oubliées, ces séries ne laissent pas beaucoup de traces dans la mémoire des spectateurs. On obtient à peine, chez les témoins qui ont suivi régulièrement la série, des indications vagues sur la forme générale de celle-ci, quelquefois sur le sujet du dernier épisode vu, jamais au-delà. Pourtant la présentation, en début d'entretien, d'extraits issus de différents épisodes ne comportant aucun personnage (*Lead Cast* et *Guest Cast* confondus) et signalant qu'il s'agit «d'extraits de programmes télévisuels diffusés sur une chaîne française», a permis à sept témoins sur dix d'identifier, par élimination, la série en question⁷. Nous ne pouvons évidemment tirer aucune conclusion ferme à partir d'un échantillon aussi restreint, composé sans aucune précaution statistique. Considérons simplement que cette indication livre ce que les juristes appellent des «commencements de preuve», permettant d'engager une enquête grandeur nature à partir d'une orientation cardinale. Cette curieuse prégnance de microséquences incidentes signale que tout se passe comme si quelques brefs extraits, que tout commentateur qualifierait de non significatifs, livraient la tonalité d'une série qu'on aurait tendance à caractériser tout autrement. Le fait est suffisamment singulier pour justifier une analyse plus poussée et l'engagement d'une enquête en bonne et due forme.

Ces mêmes spectateurs particulièrement attentifs à quelques balises contextuelles fondues dans le flux touffu d'un épisode sont, en revanche, incapables de caractériser ces images pour les attribuer à un référent géoculturel particulier. L'entretien révèle vite que si le spectateur avait les moyens de prolonger l'épisode, il l'installerait dans un environnement européenisé⁸. C'est ce que signale en effet le choix fait ensuite parmi des séquences (présentées sur la bande d'enquête par des intertitres les identifiant comme les séquences 1 à 5) qui proposent cinq types d'environnement. Plus encore, l'invite amenant le spectateur à représenter un espace entre deux balises géographiques (par exemple entre le centre-ville et sa banlieue mi-résidentielle) est perçue comme inattendue («c'est rigolo comme idée!», s'exclame l'un de nos témoins). Il y a donc une perception paradoxale de l'espace figuré : les balises référentielles apparaissent comme étant sélectionnées de manière crédible, mais elles sont incommensurables entre elles et compatibles avec les espaces familiers et nationaux des spectateurs. Pour autant, les balises référentielles sont bien reconnues et identifiées ; elles caractérisent la série et lui assignent une «couleur» singulière.

Il reste à se demander selon quelles modalités, à long terme, les séries et les films américains déjà visionnés dans le passé conforment ou organisent les perceptions de ces balises référentielles. Il n'est pas facile de répondre *a priori*, sans l'aide de dispositifs d'enquête susceptibles de permettre une analyse comparée. On peut déjà remarquer que la familiarité des lieux figurés, et donc leur caractérisation différenciée – qui ne suppose pas qu'ils puissent être consciemment identifiés et discrédités –, ne peut être que le résultat d'un processus plus ou moins long. Il faut ici pouvoir faire varier l'expérience des spectateurs pour essayer de comprendre la nature du travail interprétatif qu'ils mettent en œuvre.

Remarquons, pour essayer de mieux comprendre ces résultats inattendus, que la figuration télévisuelle ou cinématographique d'espaces appartenant à des pays étrangers est justiciable de perceptions très variables. Les événements récents des très violents

attentats suicides sur les *Twin Towers* de New York nous donnent ici une illustration exemplaire. Les images livrées par les télévisions françaises au moment des événements ont pour une fois délaissé les vues les plus conventionnelles de Manhattan, qui privilégient une contre-plongée à partir du petit îlot de la Statue de la Liberté⁹. Images variant les angles, vues aériennes (d'avion et d'hélicoptère), maillage serré des travées dévastées autour de la 14^e rue. Rarement – excepté dans quelques documentaires – il a été donné de voir, dans un aussi fin détail, la partie sud de l'île sur les télévisions nationales françaises. Pourtant, il ne faut pas procéder à de très nombreux entretiens pour voir apparaître deux interprétations fort contrastées, opposant une perception où les lieux renvoient à un espace doté de coordonnées particulières à ce qu'on pourrait appeler une fictionnalisation de l'espace. Dans ce dernier cas, des questions concrètes relatives à l'environnement ne peuvent se poser, elles apparaissent comme curieuses et suscitent de longs silences, telles des interrogations qu'on se pose pour la première fois. Aux questions du type : «À votre avis les avions venaient-ils de survoler l'océan?», «L'espace environnant est-il montagneux?», ce ne sont pas des réponses dubitatives ou déductives qui font écho, mais un flottement face à une interrogation déroutante. C'est la question de la commensurabilité entre espace quotidien (français, d'une grande métropole régionale ou d'une ville moyenne du sud-est) et espace étranger qui se pose de manière frontale. La fictionnalisation de l'espace figuré conduit à faire flotter, comme sur le nuage de certaines représentations urbaines de la Renaissance, une ville fictive qui n'est pas assujettie aux lois physiques ou culturelles qui nous sont familières. Dès lors, les questions *pratiques* qui se posent sur l'espace quotidien sont curieusement placées hors-champ et les réponses manquent totalement de précision. Le sentiment erroné qui prédomine lorsqu'on recueille ce type de réactions est que celui qui répond a été singulièrement inattentif ou qu'il est trop rustre pour s'embarrasser de détails ou pour observer ce que les commentaires journalistiques n'ont pas souligné.

La question soulevée ici possède de nombreuses implications qui excèdent notre propos, mais qu'on peut trouver particulièrement stimulantes: si le mécanisme de fictionnalisation s'applique à de nombreuses situations qui ne renvoient pas à des expériences antérieures, on peut remarquer qu'il trouve une application saisissante dans le domaine artistique. Dans cette perspective, fictionnaliser une séquence narrative littéraire consiste précisément à l'enclaver, à l'extraire d'un *continuum* et à ne pas la rattacher à une expérience esthétique passée¹⁰. Le terme décrit ainsi l'inverse de ce qu'il recouvre dans la langue courante. L'hébétude, l'indolence ou l'inconséquence qui semblent caractériser les réceptions esthétiques communes, qu'elles soient musicales ou littéraires, apparaissent dans une telle perspective comme résultant de positionnements interprétatifs et non d'une indifférence esthétique généralisée¹¹.

Quoi qu'il en soit, appliquées à la série qui nous occupe, les analyses qui précèdent signalent l'existence de commutations de sens assez subtiles. Le refus de renvoyer un espace figuré à des lieux connus se marie ainsi avec la reconnaissance de sa singularité. De la sorte, des extraits a-narratifs livrent l'identité de la série plus sûrement et rapidement que d'autres images – mettant en scène par exemple des personnages – que l'on créditerait spontanément d'une plus grande «significativité».

III – REGARDER UNE SÉRIE TÉLÉVISÉE, UNE ACTIVITÉ CULTURELLE COMME UNE AUTRE?

La Culture des sentiments a introduit une distinction neuve au sein de la littérature spécialisée existante pour rendre compte de l'offre fictionnelle: il faut désormais compter sur les mouvements collectifs qui confèrent à une série une *place à part*. *Dallas* était un premier exemple marquant¹², *Loft Story* est le dernier en date. Il faut en effet avoir en tête que, dans ces cas, nous ne sommes pas en présence d'une offre placée un peu hors du temps, qui serait goûtée *individuellement* et simultanément par des spectateurs coupés les uns des autres, mais d'un double

mouvement – collectif et processuel – en sa réception, et interactif, en sa production. Un mouvement s'est enclenché, une dynamique a pris corps.

Ce statut exceptionnel instaure de fait une hiérarchie au sein des programmations «sans grade» ou du moins installe une enclave extraterritoriale dans l'univers des évaluations morales et esthétiques auxquelles les séries sont soumises. Longtemps confondue en un ensemble vaste et censé homogène, la face B de la production fictionnelle a été dévaluée au rang d'une paralittérature cinématographique. Si des travaux d'ampleur sur le secteur sont apparus depuis une dizaine d'années outre-Atlantique, on en attend encore l'écho en France en ce début du XXI^e siècle et, en gros, c'est la sociologie spontanée de la paralittérature qui fonde l'identification sociale du genre. S'il n'est pas sûr qu'aujourd'hui nous assisterions en France à une même avalanche de propos médiatiques d'une rare violence pour une série aussi clairement plébiscitée que le fût *Hélène et les garçons*, cela ne signifie pas pour autant que les critères sur lesquels était fondée sa critique ont fait long feu. La collaboration symbolique au long cours entre les concepteurs d'*Hélène et les garçons* et ses jeunes publics et le retour sur images de Dominique Pasquier ont pourtant laissé des traces. Les études anglaises réalisées dans la lignée des *cultural studies* sur les médias s'étaient précédemment concentrées sur une ethnographie des usages domestiques de la télévision; elles ont pointé les fonctions de sociabilité familiale que remplissaient certaines programmations, trait d'union entre générations, concernées néanmoins par des thématiques et des propos différents les uns des autres¹³. Dominique Pasquier brosse un tableau qui déplace le constat pour montrer qu'au-delà des fonctions apéritives du rassemblement face au petit écran se tissent des relations plus consistantes. La matière même des productions, ce que l'on pourrait appeler leurs contenus idéologiques et normatifs, est impliquée dans un processus plus complexe qu'on voulait bien le croire.

Les interrogations morales et esthétiques, reprises par presque toute la presse au moment de la diffusion

de la série, sont encore très prégnantes aujourd'hui et pourraient facilement être transposées à d'autres séries, celle qui nous occupe dans ces pages notamment. Aux protestations presque modérées : « pourquoi les enfants se sont-ils intéressés autant à des histoires aussi fausses et artificielles ? », répondaient des critiques violentes : « univers aseptisé, sentiments à l'eau de rose, refus de la sexualité » (*Télérama* ne parlait-il pas de « d'odyssée du lisse » à propos de la série)¹⁴. Le renouvellement que propose Dominique Pasquier contourne l'analyse ordinaire – morale et esthétique – pour introduire une dimension inédite. Il ne permet pas cependant de répondre à toutes les questions que nous nous posons. Ainsi on peut se demander quelle est la nature de l'écho que rencontrent – singulièrement, auprès des fractions les plus jeunes de la population – de nombreuses offres qui ne figurent pas parmi les plus remarquables venues d'outre-Atlantique et qui n'ont pas réussi à enclencher un processus collectif marquant. Dans la mesure où une série n'instaure pas un mouvement aussi intense que *Dallas*, *Hélène et les garçons* ou *Loft Story*, à quel régime tourne-t-elle ? L'absence de « réponses » particulières chez les téléspectateurs, ou de réactions suffisamment structurées, doit-elle faire supposer, à l'inverse, qu'il existerait un droit commun de la programmation télévisuelle placé sous le signe d'une certaine atonie et justiciable aujourd'hui encore d'une relégation morale et esthétique ?

Les traces mémorielles laissées par la programmation française de *The Sentinel* justifieraient sans doute, si l'on ne prenait le temps d'une analyse fine, que l'on use des qualificatifs les plus courants de la critique à l'égard de la télévision comme « papier peint en mouvement » ou « décor mouvant ».

Ce que nous avons évoqué dans ces pages conduit cependant à nuancer fortement ce jugement générique. Le statut accordé aux balises contextuelles dont sont truffées maintes séries est symboliquement complexe, de sorte que l'on ne sait jamais, lorsqu'on observe un spectateur devant son écran, ce qu'il fait exactement, bien qu'il semble ne vouloir que se distraire et faire passer le temps. Encore n'est-ce là

qu'une dimension parmi d'autres qui composent le mixte complexe qu'est toute fiction télévisuelle. Variant vraisemblablement de façon significative selon les expériences pratiques et esthétiques des spectateurs, l'activation signifiante des matériaux visuels constitue une nébuleuse encore très mal explorée.

La déploration régulière du déferlement continu des séries et films américains dans les salles et sur les chaînes françaises et européennes concentre des craintes de nature et d'ampleur différentes. Crainte générique de la domination sans partage de formes d'échange privilégiant oralité et « visualité » ; crainte de l'amollissement – notamment chez les plus jeunes – consécutif à l'ingurgitation de doses massives d'émissions télévisuelles jugées insipides ; crainte enfin de la fin de « l'exception culturelle française » et des valeurs qui lui sont reconnues. Replacées dans le cadre des analyses que nous proposons ici, de telles prises de positions prennent une allure paradoxale. La recherche mécanique de *labels* de qualité – liée aux approches scolaires des objets culturels –, de la « richesse » manifeste des textes littéraires, s'égare manifestement lorsqu'elle s'aventure sur le terrain télévisuel. Les turbulences symboliques des flux qui traversent le petit écran rendent dérisoire la quête des « meilleures » séries que produit l'immense machine américaine. La vie culturelle ne peut se résumer aux objets qu'elle fait circuler, à leurs formats, et au savoir-faire de leurs concepteurs. La part occupée par les spectateurs, par leurs expériences pratiques et culturelles, leurs prises sur les matériaux visuels et sur les interprétations qu'ils suscitent, est manifestement prévalente. Il convient de lui accorder une plus grande attention.

NOTES

1. Cet état de fait va de pair avec la domination des offres nord-américaines : pourquoi, et selon quels mécanismes, des offres – réputées traductibles – réussissent-elles à être plébiscitées par des publics nationaux très différents les uns des autres ? La réponse la plus fréquente à cette dernière question privilégie une évaluation technique et esthétique des offres. À partir de l'analyse de l'organisation des programmes, d'abord, qui prend en compte le plus grand professionnalisme des producteurs américains (qui se traduit par une division du travail et une spécialisation plus marquées) ainsi que l'ampleur sans égal des moyens consentis pour la réalisation des séries qui sont devenues un « genre » filmique à part entière. Sur le plan esthétique, ces deux facteurs expliqueraient la richesse et la diversité des offres nord-américaines et l'émergence d'offres innovantes et de qualité. On doit immédiatement ajouter que les chaînes nationales françaises ne diffusent pas massivement ce que quelques officines culturelles françaises pensent être le haut du panier de cette offre surabondante. Ainsi seule la petite minorité des abonnés au satellite et au câble a pu accéder à ce que la revue *Télérama* présentait dans un numéro spécial comme étant les cinquante « meilleures » séries américaines (50 séries, numéro hors série de mai 2001). Par contraste, les chaînes généralistes présentent une sélection plus relâchée de la surabondante production américaine, s'accordant peu avec les critères de *Télérama* et beaucoup avec les coûts d'achat des séries qui, comme on le sait, ont tendance à décroître avec la demande. Les séries les plus vendues dans le monde ont donc toutes les chances de garnir à moindre frais les grilles de programmation des chaînes généralistes françaises.
2. L'opposition des deux approches que nous venons d'identifier par commodité comme étant structurelle et analytique conduisent à bien d'autres conclusions que celle que nous livrons rapidement ici. Les opposer nous aidera à rendre manifeste le fil rouge de notre présent travail.
3. Et qu'un séminaire de l'École des hautes études en sciences sociales, « Les Formes culturelles de la communication », explore depuis 2000-2001.
4. Les vingt entretiens qui ont permis de baliser les cadres de notre enquête ne sont évidemment pas utilisés ici comme livrant des résultats statistiques significatifs. Prélude à une enquête grandeur nature, ces entretiens avaient pour vocation de livrer quelques pistes, de permettre d'ajuster les questions et les registres d'action observables. Choisis pour la diversité des profils sociologiques qu'ils pouvaient incarner, les dix premiers témoins avaient suivi la série sélectionnée de manière régulière – mais pas systématiquement – ; les dix autres – tout aussi divers par leurs profils démographiques – n'avaient jamais regardé la série. Au sein de ce petit échantillon contrastif, aucune personne interrogée n'avait fait de voyage outre-Atlantique et ne connaissait l'État de Washington. Nous renvoyons ici à la fiche annexée au début de cet article pour le détail de notre sélection et pour la description sommaire des caractéristiques de ce petit échantillon.
5. Au moins est-ce là une façon commode de parler. On peut remarquer que les thèmes et sujets des séries américaines mutent et évoluent par vagues, de sorte que l'on peut presque envisager de les dater, approximativement, à la seule lecture des *story-boards*.
6. Cf. notamment, L.J. Prieto, *Saggi di Semiotica*, vol. 2 – « Sull'arte e

sul soggetto », 1991, voir en particulier « Introduzione », p.9-22.

7. Cette remarque s'applique aux témoins ayant regardé un ou plusieurs épisodes de la *Trilogie du samedi*, à l'antenne de M6.

8. Aucun d'entre eux n'avait fait un voyage aux États-Unis.

9. Fait significatif : la presse écrite française quant à elle, *Le Monde*, notamment pour son premier titre sur l'événement, sacrifie à cette routine. On pourrait se demander pour quelles raisons des images emblématiques se sont ainsi stabilisées dans un répertoire relativement stable. Peu d'études existent sur ce sujet. À signaler sur cette question, G. Fournier, *Les Représentations gravées des Marseille, Gène et Barcelone de la fin du XV^e siècle à la fin du XIX^e siècle*, DEA de l'EHESS, sous la dir. de J. Boutier, septembre 2001.

10. On peut voir là une déclinaison de l'analyse de l'art que propose J. Dewey dans *Art as Experience*. Différentes discussions de cette question ont été présentées dans le séminaire précité, « Les formes culturelles de la communication ». On en trouve des échos dans l'article présenté dans ce présent numéro de *Protée* par Emmanuel Ethis.

11. Tel est le constat dont nombre d'études sur les réceptions font régulièrement état. Sur ce point, voir notamment E. Pedler, *Sociologie de la communication*, chap.IV.

12. Cf. les travaux de T. Liebes et E. Katz et le n° thématique d'*Hermès*, « À la recherche du public », n° 11-12, 1993.

13. Voir J. Lull, 1990.

14. D. Pasquier, *La Culture des sentiments*, 1999, p.4.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANGENOT, M. [1985] : *Critique de la raison sémiotique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1985.
- BERTIN, J. [1974] : *Sémiologie graphique*, Paris, Mouton, Gauthier-Villars, 2^e éd.
- DEWEY, J. [1980] : *Art as Experience*, New York, Perigee book, (c1934).
- GERVEREAU, L. [2000] : *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Seuil.
- GOMBRICH, E. [1983] : *L'Écologie des images*, Paris, Flammarion.
- GUNTHER, A. [2000] : « L'ordre des images : culture visuelle et propagande en Allemagne nazie », *Vingtième siècle*, n° 72 (*Image et histoire*).
- LULL, J. [1990] : *Inside Family Viewing, Ethnographic Research on Television's Audience*, Londres, Routledge.
- MEYER, B. [1999] : *Translating the Devil. Religion and Modernity among the Ewe in Ghana*, Edinburg, International African Library.
- PASQUIER, D. [1999] : *La Culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris, Éd. des Sciences de l'homme.
- PASSERON, J.-C. et E. PEDLER [1999] : « Le temps donné au regard : enquête sur la réception de la peinture », *Protée*, vol. 27, n°2 (*La Réception*), automne, 93-116.
- PAVIS, P. [1996] : *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan Université.
- PEDLER, E. [2000] : *Sociologie de la communication*, Paris, Nathan.
- PETERS, J. D. [1999] : *Speaking into the Air, A History of the Idea of Communication*, Chicago, The University of Chicago Press.
- PRIETO, L.-J. [1991] : *Saggi di Semiotica*, vol.2, Parme, Pratiche editrice.
- SCHUDSON, M. [1995] : *The Power of News*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

PERFORMANCES COLLECTIVES: LA RÉCEPTION DES SÉRIES SENTIMENTALES PAR LES JEUNES TÉLÉSPECTATEURS

DOMINIQUE PASQUIER

La télévision n'est jamais une expérience d'ordre individuel, elle est une expérience qui anticipe et produit des activités collectives. Les premiers travaux sur la réception qui se sont fondés sur l'analyse de la dyade texte/lecteur ont sans doute trop négligé les dimensions sociales et temporelles du processus. La réception est prise dans un faisceau d'interactions qui commandent les modes d'attention et d'investissement qui sont accordés à une émission. Elle est structurée par un travail de présentation de soi et subordonnée à un jeu social de figuration: en parlant de la télévision, on fait apparaître quel type de personne on est et quelle position l'on occupe dans l'espace social. Quelles que soient les stratégies et les rhétoriques utilisées sur la scène sociale, ce travail de mise en scène fait intimement partie de la position spectatorielle elle-même.

Je voudrais interroger ces dimensions performatives de la réception télévisuelle à partir d'un cas précis: celui des séries pour adolescents. Elles ont constitué en France, comme ailleurs probablement, un terrain privilégié pour observer les dimensions collectives de la réception télévisuelle.

Tout d'abord parce qu'elles ont un objet commun: le soir après l'école, c'est la vie avec les camarades d'école qui se poursuit. Mais cette expérience spectatorielle commune n'est pas nécessairement mise en scène de la même façon. On peut avoir vu la même chose tout en se définissant comme des publics tout à fait différents. La même série peut donner naissance à des communautés sociales très dissemblables, même si elles se définissent par un objet commun qui les constitue en public. Les travaux de Roger Chartier sur l'histoire des pratiques de lecture ont d'ailleurs bien montré que le même phénomène existait pour le livre: l'œuvre a la capacité de créer plusieurs sortes de publics, dont aucun ne saurait se réduire à un social «prédécoupé».

Les séries pour adolescents constituent aussi une sorte de répertoire de situations et de caractères, qui permettent d'établir des relations avec la vie sociale. La fiction télévisuelle joue un rôle important dans la diffusion de normes esthétiques et morales; elle propose des modèles relationnels, suggère des scénarios de vie, remanie les repères d'expérience. Les séries alimentent des cultures, à travers le jeu de rôle chez les plus jeunes, les imitations vestimentaires

chez les plus grands, des cultures qui supposent des collectifs et exigent une confrontation aux autres.

Moyen d'apprendre sur les autres, elles sont aussi un moyen privilégié de parler de soi. La déclaration des choix et des préférences est un message personnel destiné à autrui, sous couvert d'un personnage. La télévision agit comme un opérateur d'identification collective et de configuration de la réalité sociale, car elle est un support d'engagement sur la scène sociale. Les processus interprétatifs produisent des normes, non pas au sens de contraintes rigides et non négociables, mais au sens de cadres et de ressources qui permettent de guider et de réfléchir des activités.

Cette recherche sur la réception des séries par les jeunes téléspectateurs s'est fondée sur plusieurs types de matériaux.

- J'ai d'abord soumis un questionnaire à 700 collégiens et lycéens de la région parisienne. Le questionnaire portait sur l'ensemble des séries pour adolescents diffusées à la télévision française et visait à analyser les communautés de goût selon l'âge, le sexe et l'origine sociale – les trois variables de l'échantillon.
- Dans le même temps, j'ai réalisé des interviews avec des enfants et leurs parents sur quelques épisodes de la série sentimentale intitulée *Hélène et les garçons*; série qui a connu un énorme succès d'audience entre 1991 et 1994 auprès des jeunes téléspectateurs, mais aussi des jeunes adultes. Des entretiens avec des étudiants parisiens ont permis de compléter cette partie qualitative de l'enquête.
- Enfin, après de longues démarches, j'ai réussi à obtenir des producteurs de la série *Hélène et les garçons* l'accès au courrier envoyé par les fans aux comédiens (il arrivait entre 300 à 1000 lettres par jour). J'ai sélectionné environ 7000 lettres en fonction des grandes thématiques qui se dégageaient de l'ensemble: la relation aux comédiens, la compréhension du processus de production, la discussion du thème du couple, ce qui était dit des échanges à propos de la série, que ce soit dans un cadre familial ou dans la sociabilité des pairs.

Ces trois terrains, qui offrent chacun une perspective particulière, furent accompagnés d'un suivi

attentif du processus de production (observations de tournages, interviews des producteurs, des scénaristes et des comédiens de la série) et du déroulement d'une tournée de concerts en province de l'interprète principale de la série, Hélène Rollès.

En réalité, il m'apparaît, rétrospectivement, qu'aucune analyse de la réception ne peut se fonder sur un seul matériau d'enquête, et certainement pas sur ce que les premiers chercheurs anglais ont, sans doute abusivement, défini comme une «ethnographie de la réception». Cette dernière méthode, que j'ai cherché à appliquer en début d'enquête, a de très nombreuses limites et entraîne des biais évidents. Par comparaison, le courrier des fans, même s'il ne permet de saisir qu'une posture bien particulière – celle d'enfants très investis dans la série –, constitue un matériau (sur la réception de la télévision) beaucoup plus riche et certainement plus original, non seulement du fait de l'intérêt des lettres, mais surtout parce qu'il n'a pas été produit en réponse à un dispositif d'enquête. Enfin, les réponses au questionnaire, si elles sont traitées pour ce qu'elles sont, à savoir une présentation sociale de soi comme téléspectateur et non une déclaration exacte des choix télévisuels, m'ont permis de comprendre que les variables de sexe, d'âge et d'origine sociale agissaient très directement pour baliser les positions spectatoriennes susceptibles d'occuper sur la scène sociale.

LA MISE EN SCÈNE DES IDENTITÉS SEXUÉES

Il ressort de ces différents matériaux d'enquête que les enfants, même jeunes, sont bien conscients que ce qu'ils disent de la télévision, serait-ce même pour déclarer qu'ils n'aiment pas ou ne regardent pas une émission, engage toute leur personne socialement. Ils apprennent vite à opérer le travail de figuration nécessaire pour entrer en conformité avec les normes et les valeurs des groupes dans lesquels ils cherchent à s'insérer. Ils apprennent à nier certains goûts, à refouler des préférences, ou au contraire à regarder pour entrer dans une communauté de téléspectateurs. Comment s'effectue concrètement ce travail performatif? La mise en scène des identités sexuées

constitue un exemple particulièrement intéressant. Les liens émotionnels avec la fiction sont soigneusement occultés par les garçons. Ils apprennent vite que, dans la société de leurs pairs, l'identification à un personnage et la manifestation des affects sont des processus à forte connotation féminine. Ils apprennent aussi que les séries qui traitent des sentiments, et surtout bien sûr du sentiment amoureux, sont les plus dangereuses pour eux, car elles sont fortement investies dans la sociabilité féminine. Cette constante se retrouve dans les différents matériaux que j'ai recueillis.

Les observations dans les familles montrent que toutes les scènes renvoyant à la séduction physique féminine ou à l'acte amoureux suscitent immédiatement une réaction de dénégation chez les garçons. Devant un couple qui s'embrasse, un garçon de 6 ou 7 ans est fasciné, mais le problème est que d'autres (dont un chercheur) le voient en train de regarder une scène de ce type; ce qui le conduit à témoigner haut et fort de son désaccord avec ce qui se passe à l'écran: «*Encore! / Et ça recommence! / Et hop! Encore un baiser! / Ça y est ils vont encore faire l'amour! / Mais ils n'arrêtent pas...*». En même temps, il ne quittera jamais une scène de baiser alors qu'il le fera pour d'autres types de scènes (notamment les discussions entre filles dont il peut visiblement se passer). De même, lorsqu'une actrice porte dans un épisode une jupe courte ou une robe décolletée, il va s'exclamer: «*Ce qu'elle est moche!*». Bref, pour un garçon, cette série serait sans doute agréable à regarder si cela pouvait se faire sans témoin, en se gardant bien par la suite de dire qu'il l'a regardée. Les filles, à l'inverse, surtout quand elles sont jeunes, ne refoulent absolument pas le plaisir émotionnel qu'elles éprouvent (larmes, exclamations, commentaires sur la beauté des personnages). D'ailleurs le courrier des fans (plus de 90% des lettres sont écrites par des filles) abonde en descriptions très précises sur les modalités physiques de ce plaisir qu'elles éprouvent au voyage fictionnel:

Quand je te vois à la télévision, je ne bouge plus / Ta voix me donne des frissons partout, tu me fais ressentir des émotions / Quand je te vois j'ai mon cœur qui bat trop bas ...

Les scènes de baisers, particulièrement fréquentes dans *Hélène et les garçons*, déclenchent ainsi des réactions diamétralement opposées chez les garçons et les filles, comme le montrent ces quelques extraits des réponses à une rédaction proposée par une institutrice¹, dans un établissement de la banlieue nord de Paris, dont la question était la suivante: «*Regardez-vous Hélène et les garçons? Dites en quelques lignes pourquoi vous aimez ou vous détestez ce feuilleton*».

Tout d'abord, on constate qu'aucun élève n'a répondu en disant qu'il ne connaissait pas la série et ne l'avait jamais regardée. Sur une classe de trente élèves, tous avaient déjà vu la série, y compris et surtout ce garçon qui écrit: «*Je déteste! Même sans regarder, je déteste. Les faux rires ou bien les chansons vraiment nulles à en mourir! Et puis c'est tout le temps pareil*».

On constate aussi que les positions des garçons, systématiquement critiques, puisent toutes au même fonds argumentaire: *Hélène* est une série qui traite de l'amour, c'est donc une série pour les filles. On a une idée des réticences (et de l'ambivalence des déclarations de dénégation!) à travers ces quelques extraits, tous issus de rédactions rédigées par des élèves masculins.

C'est de la crotte puisque c'est pour les filles / Je n'aime pas les feuilletons d'amoureux / C'est pour les filles et ça parle d'amour / Je déteste ce feuilleton car c'est trop sexuel, moi je regarde Code Quantum. Les acteurs sont trop sur l'amour, c'est trop sexuel. Ma sœur et ma mère le regardent, c'est pour les filles / Je n'aime pas Hélène et les garçons parce qu'ils se font des bisous dans la bouche toutes les dix secondes / Ça montre des mauvais exemples pour plus tard. Je n'aime pas parce qu'ils s'embrassent / Je déteste parce que toutes les cinq minutes il y a un baiser et je trouve ça dégoûtant / Je n'aime pas Hélène et les garçons et je ne les regarde pas car, vu leurs extraits de feuilleton, ils ne font que s'embrasser et ils se prennent pour les centres du monde. Il faut que ça cesse! Ils me gâchent le plaisir de regarder.

Certaines élèves féminines de la même classe ont elles aussi dénoncé les baisers dans la série. Mais elles l'ont fait de manière très différente, en se plaignant plutôt du caractère répétitif de ces scènes ou du

manque de naturel des comédiens en train de s'embrasser. Bref, les baisers peuvent aussi agacer les filles, mais c'est en tant qu'artifice narratif et non en tant que symbole de la vie sexuelle.

Dans le questionnaire soumis aux collégiens et lycéens, les réponses à la question sur leur personnage préféré montrent que les jeunes interrogés manient parfaitement bien la rhétorique de mise à distance et de présentation de soi à travers leurs discours sur la télévision. Il y a de profondes différences entre les réponses des filles et celles des garçons : non seulement les uns et les autres ne choisissent pas les mêmes personnages, mais ils ont aussi une argumentation pour justifier leurs choix qui repose sur des registres opposés.

Les choix et les argumentations des répondants masculins présentent trois grandes caractéristiques. Tout d'abord, leur personnage préféré est presque toujours un personnage masculin qui n'a pas de vie de couple régulière². Seuls les plus jeunes des répondants dérogent à cette règle. Ce personnage sera aussi choisi dans des séries qui traitent de la vie sentimentale de façon accessoire. Ces personnages ne sont pas aimés parce qu'ils sont beaux mais parce qu'ils sont transgressifs. C'est là la deuxième caractéristique des réponses masculines : un personnage n'est jamais choisi au nom de considérations physiques. On l'aime pour ce qu'il fait et non pour ce qu'il est. Les héros préférés des garçons sont des bons vivants, malins plus qu'intelligents, rebelles à l'ordre scolaire et à l'autorité. Ce qui plaît chez eux, c'est leur capacité à se sortir de situations qui ne sont pas à leur avantage. Ce ne sont pas des personnages de gagnants et pourtant leur audace finit toujours par payer. C'est la revanche de la débrouillardise sur l'héritage social. Des personnages très proches finalement des héros de la culture populaire, tels que les décrit Richard Hoggart (1970). Ce que les répondants disent apprécier par-dessus tout chez leur personnage préféré, c'est l'humour. Cette qualité, qui apparaît peu dans les critères évoqués par les filles, vient en tête de leur argumentation. Si les garçons disent aimer les personnages qui les font rire par leur désinvolture, c'est aussi que ces derniers

risquent moins que d'autres de les faire passer pour des téléspectateurs trop investis dans une fiction. Le rire est une émotion moins compromettante et il est socialement possible pour un garçon de s'intéresser à des histoires d'amour si elles sont placées sous le signe de l'humour et non celui des sentiments.

Les réponses des filles sur le sujet de leur personnage préféré sont très différentes. On constate déjà qu'elles n'hésitent pas à choisir un personnage masculin (c'est le cas de 54 % d'entre elles) alors que les garçons se gardaient bien de choisir un personnage féminin³. Les 11 % de garçons qui l'ont fait (11 %) ont presque tous entre 10 et 12 ans : ils ne savent pas encore que la préférence pour un personnage féminin est perçue par les autres garçons comme un choix socialement dangereux. Ce choix peut en effet signifier qu'une part de séduction entre dans leur relation à la fiction. Car les filles ne cachent pas que le choix d'un personnage est motivé par des considérations physiques : un personnage plaît parce qu'il est séduisant. La chose vaut également pour les personnages féminins, qui sont choisis par 33 % des répondantes. L'apparence, le charme, la beauté, les vêtements, voilà donc ce qui motive en premier lieu les choix féminins. Toutefois un personnage n'est jamais aimé uniquement pour son physique : la gentillesse et le dévouement font la différence entre les personnages beaux et généreux (qui sont les personnages préférés) et les personnages beaux mais durs ou égoïstes (qui sont les personnages les moins aimés⁴).

On constate aussi qu'en avançant en âge, les répondantes s'intéressent de plus en plus à des personnages qui ont des problèmes et elles ont, de manière générale, tendance à se rapprocher des positions masculines : elles continuent à regarder les séries sentimentales mais en manifestant plus de distance critique : elles dénoncent les intrigues qui se répètent, les dénouements toujours heureux, les histoires dont on peut prévoir le déroulement à l'avance. Elles se mettent aussi à préférer les personnages révoltés aux personnages doux. En revanche, à aucun moment, elles ne renoncent à déclarer être attirées physiquement par certains

personnages masculins ou admirer la beauté d'un personnage féminin. Afficher un lien fort avec une fiction ou une relation forte avec un personnage n'est donc pas vécu par une fille comme un facteur de fragilisation de l'identité. Toutefois, ce qui devient menaçant pour elles, ce sont les séries ou encore les personnages trop simplistes, ceux que les petits préfèrent, et vis-à-vis desquels les adolescentes plus âgées doivent prendre des distances, sous peine d'être ridiculisées par leur groupe. Il y a des choix qui s'opèrent alors, qui conduisent à préférer les séries américaines aux séries françaises – comme les garçons le font dès le départ (les résultats du questionnaire montrent, comme d'autres enquêtes, qu'il est accordé aux séries étrangères une certaine latitude dans le traitement de la réalité sociale, ce qui n'est pas le cas dans les séries françaises⁵).

DES PUBLICS AUX COMMUNAUTÉS SOCIALES

Toute expérience sociale de la télévision suppose aussi un travail coopératif pour organiser une expérience commune. Un public est public par rapport à d'autres publics, face auxquels il cherche à se définir et à se manifester. Les différents matériaux que j'ai pu recueillir permettent d'analyser concrètement le travail d'ajustement qui est opéré pour que le « moi » du téléspectateur se transforme en un « nous », un être ensemble face à la télévision. Chaque communauté a ses règles, ses codes, ses modes d'engagement, ses mises en scène de la distance. Chaque communauté repose aussi sur le sentiment d'appartenir à un collectif, dont on peut tirer d'importants profits de sociabilité. On peut en donner quelques exemples à partir de l'enquête sur *Hélène et les garçons*.

La double communauté des fans

Première communauté, la communauté des fans. C'est bien sûr la communauté qui se met socialement en scène de la manière la plus visible. La fan est quelqu'une qui s'affiche comme fan. Tout d'abord vis-à-vis de son idole : le début de la plupart des lettres est consacré aux preuves d'amour que la correspondante

donne à Hélène. Des listes de tous ordres – les noms de tous les comédiens de la série, les titres de toutes les chansons d'Hélène, toutes les paroles d'une des chansons –, des montages de photos et d'images tirées de la série («... la preuve est derrière», écrit Amadine qui a collé au verso de sa lettre dix-sept autocollants d'Hélène). La fan porte aussi ostensiblement les couleurs de celle qu'elle aime («Je me suis acheté une tenue de toi où tu es en photo sur le pull, cela te fait de la publicité»). Il suffit d'entrer dans les chambres des fans pour le comprendre : couvertes de posters du sol au plafond, on entre dans un univers absolu, exclusif :

J'ai 120 posters de toi et des autres d'Hélène, même que ma mère m'a obligée à enlever ceux qui étaient sur ma porte, quel dommage ! Ma mère dit qu'on m'a mis du papier peint pour rien ! Sache que je suis l'une de tes plus grandes fans. Ma chambre tout le monde la surnomme « La caverne d'Hélène » et c'est vrai, il n'y a que des photos de toi. (Émilie)

Du soir au matin, la fan vit avec Hélène : elle dort dans des draps « Hélène », s'habille et se coiffe comme Hélène, fait son travail scolaire dans des cahiers « Hélène », joue à *Hélène et les garçons* pendant les récréations, regarde la série en rentrant, avant d'écouter des chansons d'Hélène, seule dans sa chambre en pleurant d'émotion et en parlant avec ses posters.

Mais surtout la fan est quelqu'une qui est entourée. L'intégration dans un réseau d'échange et de discussion est indispensable. Isolée, une fan serait condamnée à redevenir une simple téléspectatrice, éventuellement plus assidue que d'autres. La fan, elle, fait beaucoup plus. Elle participe à des jeux de rôles, elle répercute les informations qu'elle a lues dans l'espoir d'en apprendre d'autres en retour, elle échange des images en double pour finir son album « Panini », elle se tient informée des derniers objets qui sont mis sur le marché. Pour tout cela, il faut des partenaires. Ces partenaires, elle les trouve à l'école bien sûr, mais aussi dans le voisinage ou sur les lieux de vacances. Les lettres écrites pendant le mois d'août 1994 montrent bien que, même en *camping*, sans possibilité de suivre les épisodes télévisuels, les liens

avec la série peuvent quand même exister grâce aux échanges avec d'autres enfants.

Cette dimension collective existe dès le départ. On ne devient pas fan toute seule devant son poste. Il faut des intermédiaires, généralement une autre fan dans l'entourage proche, qui va s'employer à convertir la nouvelle initiée en lui révélant des informations sur la vraie vie des personnages.

Chère Hélène, je m'appelle Linda et j'ai 11 ans. Je ne t'aimais pas beaucoup avant qu'une de mes copines m'ait aidée à mieux te connaître et grâce à elle maintenant je t'aime beaucoup. C'est Stéphanie qui m'a aidée à mieux te connaître et elle est très sympathique, tu verras car elle aussi t'a écrit.

Sur ce point, les témoignages issus du courrier sont tout à fait concordants : on devient fan en parlant d'Hélène avec d'autres enfants qui l'aiment déjà et non en regardant la télévision (*«J'ai une copine qui est fan de toi, c'est elle qui m'a donné des détails sur toi. Avant je te connaissais que par la télévision»*). Le processus s'inscrit dans une dynamique collective. Ou plutôt dans une succession de collectifs qui s'emboîtent les uns dans les autres, comme des poupées russes.

Premier collectif : la meilleure amie. Elle peut avoir acquis ce statut de meilleure amie parce qu'elle était fan elle aussi ou après avoir été convertie. En tout cas, ces tandems sont très soudés et il y est fréquemment fait allusion dans le courrier. Avec la meilleure amie, on partage. On partage des objets (*«Ma meilleure amie Florence m'a prêté le livre Je m'appelle Hélène et la cassette vidéo, et moi je lui ai prêté le disque laser et le CD deux titres»*). On partage des informations (*«Tous les jours je regarde Hélène et les garçons à 18h25, c'est vraiment bien, quelquefois je le loupe car je suis de sortie, alors je demande à ma copine Amandine ce qui s'est passé»*).

Deuxième forme de collectif : le jeu. Un peu plus large, en général quatre à cinq amies (comme le nombre des personnages féminins de la série), ce collectif fonctionne surtout autour de jeux de rôles. Ils sont féminins dans le cas d'Hélène et les garçons (*«Les garçons on se les imagine»*, écrit Belinda), mais, pendant ce temps, d'autres jeux de rôles, cette fois masculins,

se déroulent autour des « mangas » japonais ou des dessins animés de superhéros.

Entre fans, il n'y a toutefois pas que de la coopération, il peut y avoir de la concurrence. C'est le cas des enfants qui sont fans elles aussi, mais qui ne font pas partie du même groupe de jeu, ce qui arrive souvent dans les cours d'école. Il s'engage alors une véritable compétition. L'enjeu ? Obtenir d'Hélène quelque chose que les autres n'ont pas. En d'autres termes, avoir la preuve d'un lien privilégié. Les lettres se font insistantes et l'on sent qu'il y a derrière ces demandes bien des rivalités. Anne Sophie demande des photos dédiées de tous les acteurs de la série (dont elle a recopié patiemment les noms de famille), y compris des seconds rôles que l'on n'aperçoit que rarement : *«Merci de m'envoyer tout le plus vite possible car je fais un concours avec les copines de mon école pour savoir qui en aura le plus»*.

Il y a donc des alliées et des concurrentes. Il y a aussi des ennemis. Au sein des écoles primaires, les détracteurs d'Hélène sont toujours des garçons, et toujours des garçons qui se moquent de la série parce qu'elle parle d'amour. Les garçons sont culturellement ennemis des fans d'Hélène, qu'ils aiment ou non la série, qu'ils la regardent ou pas. C'est une position de principe et les filles le comprennent bien ainsi : *«Mon frère se moque tout le temps de moi quand je parle de toi, mais il faut le comprendre c'est un garçon»*, écrit Audrey, 10 ans.

Avec l'entrée au collège, le nombre et la pression des opposants s'accroissent. Hélène n'est plus seulement considérée comme une série pour les filles, mais aussi comme une série pour les petits. Les fans sont donc confrontées à un nouvel obstacle : si elles continuent à dire qu'elles aiment la série, elles sont cataloguées comme puériles dans leur entourage scolaire, non seulement par les garçons, mais cette fois aussi par des filles. Symptomatiquement, toutes les lettres faisant état de ce problème sont écrites par des filles ayant entre 12 et 15 ans : elles ont quitté le primaire où il était permis d'aimer Hélène sans passer pour infantiles ; elles ne sont pas encore entrées au lycée où il leur sera impossible de se déclarer fan si ce

n'est sur le mode parodique. «*Mes copines me prennent pour une gamine parce que je vous aime*», écrit Myriam, 14 ans.

Il y a dans ma cour des garçons et des filles qui disent que votre série c'est pour les gamins, Moi je leur dit non, car mes parents la regardent, ma tante la regarde et dans cette série on nous montre ce qu'il ne faut pas faire comme la drogue, se disputer. Alors je défends votre série car je ne voudrais pas que ça s'arrête.

(Mélanie, 14 ans)

Il y a les fans de l'entourage avec qui l'on discute et l'on joue, mais il y a aussi les autres fans, celles qu'on ne connaît pas directement, mais dont on connaît l'existence par la presse ou des émissions de radio et de télévision. Toutes les petites fans savent ainsi qu'Hélène a reçu des milliers de lettres, qu'elle ne peut sortir dans la rue sans être suivie par des dizaines d'enfants qui veulent un autographe, et que ses concerts font salle pleine. Bref, elles savent qu'elles ne sont pas uniques. À distance, d'autres fans collectionnent les mêmes objets, prononcent les mêmes mots, jouent aux mêmes jeux. «*Nous sommes deux à t'écrire mais beaucoup à t'aimer*», disent Amandine et Sabrina dans leur lettre à Hélène.

Microcommunautés, macrocommunauté. On retrouve là le mécanisme de communautés en deux temps étudié par Daniel Dayan et Elihu Katz. Comme pour les grandes cérémonies télévisées, la série constitue «une expérience collective à domicile», à travers une «multitude de microcélébrations orientées au même moment vers le même centre symbolique» et qui «font du foyer une expérience sociale» (1996, p. 146). En réalité, la participation à la communauté imaginée des autres fans est tout aussi importante que l'appartenance à ces communautés humaines réelles que l'on vient d'évoquer. C'est le nombre de ses admiratrices qui consacre Hélène dans sa supériorité. Et qui, du même coup, conforte les fans dans le sentiment d'avoir fait le bon choix. Alberoni (1994) dirait que ces fans épousent le désir de la multitude. Il y a quelque chose de rassurant à faire corps ainsi, et lorsque la série est attaquée par la presse ou maltraitée par les responsables de la télévision (un changement

d'horaire par exemple), les fans écrivent au nom de l'immensité de leur groupe. Elles sont là pour la défendre, et plus nombreuses elles sont, mieux c'est:

Je t'ai écrit cette lettre pour que tu saches que j'existe et que je suis une de tes fans parmi beaucoup d'autres filles de mon âge. Tu ne me connais pas mais tu vas avoir une fan de plus.

(Agnès, 10 ans)

En même temps, le nombre inquiète. Des milliers, des millions, les fans hésitent («*Combien as-tu en gros de fans?*», demande Floriane). Tout d'abord, cette masse risque de noyer les individualités et d'empêcher Hélène de traiter chaque correspondante comme elle le souhaite, c'est-à-dire comme une personne unique en son genre et digne d'un intérêt particulier. Anaïs parle de sa lettre comme d'une *aiguille dans une meule de foin* et Aurélie comme d'une *goutte d'eau face à l'océan de lettres* qu'Hélène reçoit, toutes deux exprimant chacune à sa manière ce que de très nombreuses fans disent redouter: être perdues dans la masse.

En réalité, quels que soient le ton et les attentes, les fans ont toujours conscience de faire partie d'un groupe dont elles ne connaissent pas les membres et qui pourtant est présent, obstacle ou soutien, dans leur relation à l'idole.

Communautés critiques et parodiques

Le public d'Hélène et les garçons n'est pas, tant s'en faut, uniquement constitué de jeunes fans. C'est même un des paradoxes les plus intéressants de la série: elle a drainé chez les adolescents tout un public très critique, mais néanmoins fidèle devant son poste. En quelque sorte des téléspectateurs malgré eux. On a là un cas de figure très différent de celui des jeunes garçons du primaire qui refusent de regarder – ou de dire qu'ils regardent – de peur de compromettre leur identité masculine. Ou de celui des collégiennes qui découvrent que la série risque de les faire passer pour infantiles auprès de leur entourage. Ces téléspectateurs critiques ne se cachent pas: ils avouent regarder *Hélène et les garçons*, mais cet aveu se fait au prix de tout un travail rhétorique visant à montrer que leur manière de regarder est bien différente de celle du public des

petites fans : ils regardent la série en la trouvant insipide et débile. C'est même pour toutes ces raisons qu'ils ne veulent pas rater un épisode.

En réalité, leur position est moins paradoxale qu'il n'y paraît. Une telle rhétorique a son utilité. Tout d'abord, elle permet de regarder la série : en affichant une position très critique, ces adolescents marquent bien les différences entre eux et le public soi-disant mystifié des enfants du primaire. Ils regardent la même chose, certes, mais avec un regard qui est diamétralement opposé. Ensuite, c'est une manière de se solidariser avec d'autres, qui portent le même regard critique : une sorte de NOUS qui se constitue contre le IL de l'écran, comme l'analysait Tamar Liebes à propos des téléspectateurs de *Dallas* qui se disent fascinés par le personnage de JR tout en le détestant (Liebes, 1994)⁶. On a là un collectif qui se structure autour des mêmes rejets : ensemble on se moque du personnage d'Hélène, ensemble on trouve ridicule la bande-son de rires préenregistrés, ensemble on fait des plaisanteries sur les histoires à répétition dans la cafétéria. La position de téléspectateur critique n'est viable qu'au sein d'une communauté. Ces extraits d'un article, rédigé dans un journal lycéen par une élève de seconde de la banlieue ouest, donnent le ton :

Ce mois-ci j'ai choisi de vous parler des séries télé qui nous envahissent peu à peu et dont on peut estimer le niveau intellectuel à environ zéro. Ces petites séries qui regorgent d'histoires de cœur et de mecs et de nanas au physique décourageant, sans oublier les inévitables rires enregistrés, font notre bonheur à tous. Mais bien sûr vous ne regardez jamais de telles c... (ça fait ringard devant les copains!). menteurs! On vous connaît, dès que vous arrivez chez vous, vous vous vautrez dans le canapé et vous vous branchez sur «Hélène et compagnie»... Mais n'ayez crainte, votre réputation est sauve : vous n'êtes pas tout seul! ...

Interrogés sur *Hélène et les garçons*, une partie des étudiants tiennent des propos similaires. «C'est une idiotie de plus, mais qui prend moins la tête que les autres. C'est un bon sujet de conversation!», explique un étudiant de 22 ans.

Tout le monde déteste mais tout le monde regarde, surtout quand on fait des baby sitting, dit cette étudiante de 19 ans, c'est comme Casimir, ça crée des liens subcultures. Mais Casimir, c'était mieux! La seule excuse valable pour regarder c'est qu'en rentrant des cours on est crevés. On se laisse porter par le flot, on ne réfléchit pas. C'est parfait pendant les révisions d'exams, c'est tellement niais. / On en parle beaucoup mais au 3^e ou 4^e degré pour se moquer et ridiculiser les personnages, quelquefois on s'amuse à faire des rires comme dans le feuilleton, peut-être aussi pour détourner du fait qu'on regarde quand même...

Au-delà de la critique, la parodie. La communauté parodique recrute ses membres chez les étudiants des universités les plus sélectives ou des grandes écoles, et compte bon nombre d'étudiants masculins. Elle concerne donc des téléspectateurs suffisamment âgés, dotés d'une culture plus vaste pour mieux se distinguer du public des petites fans du primaire. Et c'est bien parce qu'ils sont différents qu'ils peuvent entrer dans le jeu parodique.

Ce qui est parodié n'est pas la série elle-même mais ses fans. Ou plutôt l'idée qu'on se fait des fans d'*Hélène* dans les milieux étudiants : des fans naïves et crédules, qui prendraient les personnages et les histoires au pied de la lettre. En ce sens, la communauté parodique est profondément dépendante de l'existence attestée d'une communauté de fans véritables, qui soit suffisamment nombreuse et visible pour que la parodie « fasse sens » comme pratique distinctive. Prenons-en pour preuve le fait que les lectures parodiques ont cessé d'exister dès que la dynamique sociale autour d'*Hélène et les garçons* est devenue moins importante et que l'audience de la série s'est mise à décliner.

Ces étudiants ne cherchent pas à se moquer des contenus de la série comme le font les membres des communautés critiques. Ils ne cherchent pas non plus à la dénigrer. Ils jouent à endosser, le temps du jeu, la personnalité de celles qui sont supposées regarder la série avec les yeux de l'adoration sans réserve et de l'identification sans retenue. Les faux-fans se comportent le plus possible comme les vraies fans : ils se font raconter par des amies les épisodes qu'ils ont manqués (« On s'arrange pour qu'il y en ait toujours une

qui puisse regarder», explique Séverine qui suit la série avec deux autres amies de la même classe de droit), ils discutent des intrigues, ils cherchent à avoir des informations inédites sur les comédiens pour pouvoir les raconter aux autres faux-fans (on m'a aussi souvent demandé, dans les interviews d'étudiants ou dans les familles avec des petites fans, si j'avais rencontré Hélène et comment elle était!), ils disent trouver la série exceptionnellement réussie. On retrouve là le même principe de double communauté. Un petit groupe de (faux) admirateurs local, au sein duquel se font les échanges d'informations et de discussions, et une communauté imaginée constituée des autres étudiants dont on sait pertinemment qu'ils jouent à la même chose, sans doute en même temps (les intercoures, le Resto U). Toutefois, les faux-fans ne vont pas jusqu'à écrire à Hélène ou collectionner des objets (bien qu'on m'ait à plusieurs reprises demandé d'obtenir une photo dédicacée *«pour accrocher au-dessus de mon lit»* et qu'une étudiante ait offert un album «Panini Hélène» à l'une de ses amies pour son anniversaire – cette dernière ne l'a en revanche jamais rempli car *«elle n'a pas eu le temps d'acheter les images»*). Ils n'envisageraient pas non plus une seconde d'assister à un des concerts d'Hélène. Il n'y a donc aucun contact physique avec les vraies fans (une étudiante a confié avoir regardé des épisodes avec sa cousine de 7 ans chez leur grand-mère l'été et s'être sentie gênée, car *«ça ne faisait pas pareil que de regarder après la fac»*) et surtout pas de désir d'entrer en contact avec Hélène. C'est une grande différence. Enfin, il y a toujours un moment, dans les interviews, où la vérité est dite (*«non il faut quand même reconnaître que c'est supérieurement débile»*), moins comme une confidence, mais plutôt pour s'assurer que l'interviewer ne s'est pas mépris sur les positions réelles de son interlocuteur. Ces positions ne sont d'ailleurs pas si claires : certes les étudiants jouent à aimer Hélène et en ce sens ce ne sont pas de vrais fans. Mais, en même temps, ils regardent assidûment la série et passent un temps non négligeable à en parler, sans qu'on puisse être sûr que le plaisir qu'ils en tirent soit uniquement au second degré. Ils le confessent eux-mêmes, au bout

de quelques épisodes ils sont pris par le jeu et détestent sincèrement en rater un.

J'arrive chez moi, je mets Hélène et les garçons, c'est la détente totale, je me vide la tête après les cours, j'adore. Je me marre d'avance en pensant à ce qu'on va se raconter le lendemain.

À l'Institut d'Études politiques de Paris, un étudiant de dernière année a même fondé une association d'élèves qui a mené sa campagne de 1993, pour l'élection au Bureau des Élèves, sur le thème *«Hélène et les garçons c'est génial»*. *«L'idée m'est venue en regardant Voisin voisine»*⁷, explique le responsable de l'initiative.

On passait des nuits blanches au foyer, à quatre ou cinq dans la chambre à regarder Voisin voisine ou Tendresse et Passion. On était morts de rire. J'ai découvert Hélène ensuite et vraiment ça battait des records. Au début on a juste fait des posters avec des extraits d'Hélène et de Voisin voisine. Puis après on a commencé à diffuser des tracts avec des résumés d'épisodes. Les gens venaient nous demander : qu'est-ce qui s'est passé hier? Alors on a commencé à faire des résumés écrits qu'on affichait tous les jours. Ça répondait à une demande. Pendant la période électorale on avait une table avec des exemplaires de Bravo Girl!⁸ et une pétition à signer pour le retour de Johana dans la série. On passait aussi des chansons d'Hélène sur la péniche (le hall des sciences-po), ça marchait très bien, à la fin tout le monde connaissait les paroles, on se marrait. Quand on parle d'Hélène à sciences-po pas besoin de dire que c'est nul, on ne critique pas, il suffit de mettre un poster, tout le monde comprend. On n'a pas besoin d'avoir l'attitude «c'est nul, c'est nul», tout le monde le sait. On était huit sur la liste électorale du GAP, on regardait tous les épisodes en prenant des notes pour faire les résumés. À la fin, on était plusieurs à être vraiment accros, c'était dingue. En tout cas ça a marché, on a eu 9% des voix grâce à Hélène.

La lecture de la télévision fonctionne donc toujours sur un mode communautaire. Les lectures fans et les lectures parodiques sont les seules à officialiser cette communauté, mais les lectures ordinaires n'y échappent pas, même s'il s'agit de communautés moins institutionnalisées et plus mouvantes en

fonction de sous-groupes consolidés sur la base d'une classe d'âge, d'une appartenance sexuelle ou d'un milieu social; ces trois variables agissant ensemble la plupart du temps pour redéfinir des sous-groupes localement constitués. Ces collectifs sont interdépendants, même si chacun entretient sa cohérence propre et se fonde sur un accord quant aux principes qui doivent guider la lecture. Les collectifs de lecture se constituent dans un espace social où s'exercent des rapports de force. Tout public est face à d'autres publics, dont il connaît l'existence et par rapport auxquels il a à se justifier. Une grande partie du travail performatif, pour marquer son appartenance à un type de public, s'effectue en fonction de la manière dont les autres publics se mettent en scène socialement.

On remarquera aussi que la lecture soi-disant fan, c'est-à-dire la lecture sans distance qui est attribuée aux fans, est centrale dans le positionnement des lectures les unes par rapport aux autres. C'est une position qui semble n'être en réalité occupée par personne, et pourtant:

- Elle fonde les tentatives des fans d'entrer dans une relation particulière avec l'idole (« *je sais que la plupart de tes fans t'aiment pour ton personnage, moi pas; il y a des fans qui croient que...* »);
- Elle fonde les lectures parodiques: parodier c'est jouer au fan pathologique, celui qui ne pourrait pas vivre sans son émission, et qui vit à l'intérieur de celle-ci comme si elle formait un univers réel;
- Elle fonde même les lectures ordinaires, puisqu'elle est affectée à des sous-catégories (les filles, les petits) dont on va chercher à se démarquer dans la présentation de soi comme téléspectateur sur la scène sociale.

D'HÉLÈNE À LOFT STORY: LA CULTURE CAMP

Comme le souligne Naomi Klein, la renaissance des opérations de résistance culturelle aux messages publicitaires « a beaucoup à voir avec les technologies nouvellement accessibles qui ont largement facilité la création et la diffusion des parodies publicitaires » (Klein, 2000, p. 340). Mais, rappelle-t-elle aussi, de tels

mouvements d'activisme anti-publicité existaient dès les années 1930, et le développement de sites parodiques, sur Internet par exemple, ne permet finalement que de donner plus d'ampleur et d'accessibilité à ces formes d'expressions esthétiques de la dérision. Tout comme certains activistes détournent des logos et des campagnes de publicité, une partie du public de la télévision pratique le « faire semblant ». Le bricolage des cultures, si bien étudié par les chercheurs des *cultural studies* à propos des emprunts et des détournements des objets culturels par les jeunes Anglais issus des classes ouvrières (Hebdidge, 1979), est une forme de relation à la télévision chez les jeunes qui tend certainement à prendre le pas sur la critique dénonciatrice et rationnelle que l'on peut lire dans les colonnes de la presse cultivée. Dire qu'une série de télévision est stupide et ridicule, c'est finalement entretenir un rapport de croyance au média. C'est supposer qu'il doit dire des choses utiles, fondées, intelligentes. Or, c'est là une position qui a de plus en plus de mal à trouver ses points d'appui dans un univers télévisuel, dont les objectifs commerciaux sont avoués, qui est marqué par une énorme croissance de l'offre et par une circulation accrue des programmes hors des frontières nationales. Les grands feuilletons américains des années 1980, comme *Dallas* ou *Dynasty* qui ont été l'objet de nombreuses recherches sur la réception, ont permis de comprendre que le jeu et l'ironie (ce que les Anglo-Saxons appellent la lecture *camp*) étaient des postures spectatoriennes qui avaient toute leur logique. Les communautés homosexuelles américaines sont parties de l'outrance de l'esthétique de *Dynasty* pour en faire une série culte, renvoyant à la stigmatisation sociale du maniérisme homosexuel (Gripsrud, 1995). Les admiratrices des *soap operas*, étudiées par Mary Ellen Brown (1994), jouent du fait d'être « accros » comme une manière d'affirmer haut et fort que les hommes ont bien raison de mépriser les femmes intellectuellement. Dans ces deux cas, on le voit, l'autodérision (revendiquer le maniérisme, revendiquer le plaisir à regarder des programmes dont on sait qu'ils sont jugés stupides) fonde le sentiment d'appartenir à un groupe qui emploie les mêmes codes

de lecture. Il n'en a pas été autrement pour les étudiants qui se déclaraient fans d'*Hélène et les garçons*. Et dix ans plus tard, le phénomène social autour de *Loft Story* s'est constitué sur les mêmes bases. Comme un jeu qu'il faut prendre apparemment au sérieux pour être sûr de vraiment s'amuser. Internet a simplement permis de monter cela à plus grande échelle. Des dizaines de sites web parodiques, mêlant informations et rumeurs, vraies et fausses images, proposant des lectures décalées ou dérisoires en transposant la série dans d'autres mondes sociaux ou dans d'autres scénarios, offrent à des communautés plus larges un lieu de pratiques collectives de la dérision qui permettent de participer à une sous-culture commune dont les gratifications de sociabilité sont évidentes. La déclinaison sur d'autres médias et d'autres supports de formes détournées d'une série télévisée (dans le cas de *Loft Story*, principalement la radio et les sites web) conduit à une situation paradoxale: la série n'est là que pour alimenter des formes d'échanges culturels qui lui sont extérieures. Et les travaux sur la constitution des publics télévisuels devront désormais intégrer cette nouvelle dimension d'une réception multimodale où le rapport à la culture se joue à plusieurs niveaux et sur plusieurs supports.

NOTES

1. De CM1/CM2, soit des enfants ayant entre 9 et 11 ans (mars 1994).
2. Ce qui leur laisse peu de choix au sein de l'ensemble des séries: les trois personnages qui répondent à cette définition sont Zack de *Sauvés par le Gong*, Will du *Prince de Bel Air* et Parker Lewis de la série du même nom.
3. M.-J. Chombart de Lauwe, dans un travail sur les personnages des médias préférés par les enfants, constatait déjà cette prééminence des choix de personnages masculins. Mais elle l'attribuait à un problème d'offre: si les enfants préfèrent des personnages masculins, c'est parce que les personnages féminins importants sont très peu nombreux. Cette hypothèse ne peut pas fonctionner à propos des séries pour adolescents qui comptent un grand nombre de personnages féminins principaux.

4. En réponse à la question « Quel est le personnage que tu aimes le moins? ».
5. La question posée était « Est-ce que ce que tu vois dans ces séries ressemblent à ce que tu connais autour de toi? ». Plusieurs travaux (voir notamment Hjort, 1986) ont permis de mettre en évidence que les attentes de réalisme étaient moins fortes à l'égard des fictions étrangères que des fictions nationales.
6. Voir aussi les travaux de I. Ang (1985) sur les téléspectatrices de *Dallas* qui avouent l'ambiguïté de leur propre attitude (« Je suis féministe et j'adore Dallas » / « Je suis de gauche et j'adore Dallas »).
7. Une fiction destinée à remplir les obligations de quotas d'œuvres d'expression française qui venaient d'être imposés aux chaînes. Fiction produite avec de tous petits budgets, un seul décor et des comédiens débutants, diffusée sur la 5 toutes les nuits à 1 h du matin.
8. Revue pour adolescentes qui traite des premières expériences sexuelles.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBERONI, F. [1994]: *Le Vol nuptial*, Paris, Plon.
- ANG, I. [1985]: *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Londres, Routledge.
- BROWN, M. E. [1994]: *Soap Opera and Women's Talk*, Londres, Routledge.
- CHARTIER, R. [1996]: *Culture écrite et société*, Paris, Albin Michel;
- [1998]: *Au bord de la falaise, l'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris Albin Michel.
- CHOMBART DE LAUWE, M.-J. et C. BELLAN [1979]: *Enfants de l'image*, Paris, Payot.
- DAYAN, D. et E. KATZ [1996]: *La Télévision cérémonielle*, Paris, P.U.F. ;
- [1992]: « Les mystères de la réception », *Le Débat*, n° 71.
- GRIPSRUD, J. [1995]: *The Dynasty Years. Hollywood Television and Critical Media Studies*, Londres, Routledge,
- HEBDIDGE, D. [1979]: *Subcultures, the Meaning of Style*, Londres, Routledge.
- HJORT, A. [1986]: *When Women Watch TV. How Danish Women Perceive the American Series « Dallas » and the Danish Series « Daughters of War »*, Copenhagen, Danish Broadcasting Corporation, rapport multigraphié.
- HOGGART, R. [1970]: *La Culture du pauvre*, Paris Éd. de Minuit, préface de J.-C. Passeron.
- KLEIN, N. [2000]: *No Logo*, Toronto, Alfred Knopf.
- LIEBES, T. [1994]: « À propos de la participation du téléspectateur », *Réseaux*, n° 64, 93-107.
- LIEBES, T. et E. KATZ [1990]: *The Export of Meaning, Cross Cultural Readings of Dallas*, New York, Oxford University Press.
- PASQUIER, D. [1994a]: « Vingt ans de recherches sur la télévision. Une sociologie post lazarsfeldienne? », *Sociologie du Travail*, n° 36, 1 ;
- [1994b]: « *Hélène et les garçons*: une éducation sentimentale », *Esprit* (juin);
- [1996]: « Teen Series Reception: Television, Adolescence and Culture of Feelings », *Childhood*, vol. 3, n° 3, 351-375;
- [1999]: *La Culture des sentiments. L'Expérience télévisuelle des adolescents*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme ;
- [2001]: « Media at Home: Domestic Interactions and Regulation », dans S. LIVINGSTONE et M. BOVILL (sous la dir.), *Children and their Changing Media Environment*, Los Angeles, Erlbaum.

LA PAROLE EN CHANTANT

MUSIQUE ET CULTURES POLITIQUES

JACQUES CHEYRONNAUD

La présente contribution synthétisera un parcours volontairement exploratoire, à coup sûr réducteur. Elle interrogera la notion d'« hymnodie » hors de son domaine privilégié de déploiement confessionnel lorsqu'elle peut y avoir cette affectation qui, dans la mouvance d'« hymnologie » – une « science théologique qui relève de la théologie pratique, plus précisément de la liturgie » (*Dictionnaire Bordas de la musique*) –, lie le terme à la « fabrication » et à la théorisation dévouée d'une lyrique de religion (culturelle, didactique, d'entretien des convictions)¹.

Pour cet élargissement, j'emprunterai à certaines orientations actuelles, à des analyses et réflexions en matière d'actions collectives, de situations publiques, de pratiques communicationnelles, ou encore à des réévaluations récentes de ce que l'on appelle la « nouvelle rhétorique », notamment ici sur des questions actuelles touchant au genre épидictique².

PROGRAMMATIONS HYMNODIQUES

Je propose d'entendre par hymnodie ce principe de programmations discursives en « mode poético-musical », mais encore à mécanisme rythmique de scansion (slogans, par exemple), ordonnées à l'accomplissement d'actions collectives de chant finalisées dans l'établissement de référents communs et servant ainsi à la cohésion, à la représentation unitaire et à la capacité démonstrative d'un groupe (disons, sa détermination à « faire pression »).

Schématiquement, ces programmations offriraient la particularité d'*instancier*³, pour que chacun se les rende mutuellement présentes en une commune activité (cette action collective, précisément, de proférer en mode scandé ou de chant – en ce dernier cas, une action que l'on dira désormais de type « chanter-ensemble »), des entités, référents de nature diverse, que je distribuerai dans l'immédiat sous trois pôles.

- Pôle d'entités supérieures, absolues et de respect, telles que Nation, République, Dieu, etc. L'exemple typique mais nullement exclusif à cette « hymnodie cérémonielle » pourrait en être, du côté civique, l'hymne national. Pour la suite, notre référent-type dans ce pôle, c'est-à-dire ce « même » que les participants se rendent mutuellement manifeste dans la commune activité de type « chanter-ensemble », sera plus commodément désigné par [III].

- Pôle d'entités axiologiques: il concernerait la valorisation de principes doctrinaux, disciplinaires ou de valeurs propres à un groupe, une organisation. Recueils de cantiques du côté religieux confessionnel ou paroliers ou chansonniers (*booksongs*) scolaires, parascolaires, de mouvements de jeunesse, etc., fourniraient nombre d'exemples de cette «hymnodie didactique». Référent-type de la commune activité: [Le]. Autant le dire d'emblée, le partage entre entités de ce pôle et celles du précédent peut y être indécis. Ainsi la valeur de liberté peut-elle prendre rang d'entité supérieure commune, à valeur absolue.
- Un troisième pôle concernerait des entités agonistiques. Cette «hymnodie de combat», ici polémique (mais on ne peut exclure sa présence en tant que telle au service d'une vocation coercitive des hymnodies précédentes), dont une importante caractéristique résiderait dans la «mise en cible», œuvrerait auprès du groupe à la définition d'altérités, à la désignation d'une adversité. Référent-type de la commune activité: [Ce]. Maintes parodies, par exemple celles, à l'articulation des XIX^e et XX^e siècles, communément dites anticléricales de *La Marseillaise* à d'autres utilisant des timbres de cantiques, constitueraient ici un modèle de choix. Comme dans les pôles précédents, la présence grammaticale exprès d'un «nous», sous une forme ou une autre dans l'énoncé même d'une programmation, ou son absence ne changent rien à l'affaire dans la mesure où le collectif qui nous intéressera ici serait d'abord ce qui se construit dans l'en-cours d'une situation (par exemple de manifestation de rue), à travers le travail de collaboration vocale entre coprésents se coordonnant entre eux, précisément en une commune activité proferatoire.

Ainsi pourrait-on parler, de façon générale, d'hymnodies cérémonielle, didactique, polémique par exemple, et sans doute d'autres catégories et pôles d'instanciation seraient-ils envisageables; il ne s'agit ici que de suggérer quelques niveaux possibles de spécification. Et parler aussi, en complémentarité, d'hymnodies confessionnelle(s) catholique, protestante, mais encore, par exemple, «de la Révolution» scolaire, militaire, civique ou républicaine, etc. Et pourquoi pas d'ailleurs, historiquement, d'un «espace hymnodique»?

L'objectif consiste, dans cet article, à traiter de quelques conditions de disponibilité de la notion pour d'autres spécialisations que celles religieuses ou confessionnelles, avant de la lester de catégories classificatoires déterminées.

Cet essai s'appuiera sur une certaine fluctuation du substantif «hymne», fût-ce déjà cette intersexualité grammaticale (un hymne religieux, latin, national, poétique, etc.; une hymne gallicane, liturgique, etc.) qui traverse ses occurrences. Pour autant, je ne me livrerai pas plus à quelque exégèse du «genre» que je ne descendrai dans l'étymologie du mot. M'importera fondamentalement, au départ, ce fait que le substantif se soit historiquement prêté à des reprises, des élaborations encomiastiques, des valorisations patriotiques et à des théorisations pédagogiques.

À commencer ici par celles de la Révolution française. Si cette dernière ne constitue aucunement en notre domaine un départ absolu, du moins s'offrirait-elle, en raison de ses laboratoires pédagogiques dans les secteurs du théâtre et de la musique, comme une étape d'importance qui ouvre sur le XIX^e siècle. Le terme d'hymne détiendra, chez les pédagogues de la Révolution et leurs théoriciens devanciers (archéologues musicographes), une part de son prestige de cette universalité religieuse, dit-on, à l'origine de tant de «nations», qu'elles soient barbares ou policées, à savoir la célébration consensuelle de leurs divinités et de leurs héros fondateurs.

Il s'agissait là d'un «principal et noble emploi», qui faisait ainsi graviter certains types de productions poétiques (la question de leurs définitions formelles se fait volontiers conjecturale, la typologie y semble non moins flottante qu'en d'autres secteurs d'utilisation du terme au masculin) dans les sphères d'une *pietas* et de ses manifestations de considération portée aux entités constitutives d'une identité, ancêtres, puissances tutélaires ou protectrices, héros fondateurs. Il est bon d'observer, écrit Nicolas Framery, l'un des théoriciens du genre, dans son *Avis aux poètes lyriques*, [...] que si les Grecs donnaient le nom générique d'odes aux chants réguliers avec lesquels ils célébraient la gloire des héros et les actions profanes, ils distinguaient par la dénomination particulière d'hymnes, ceux qu'ils consacraient aux cérémonies religieuses, à la louange des immortels. Pour les Français, dont la

*première religion est l'amour de la patrie, qui n'ont d'autre culte public que celui de cette divinité, les mots d'hymnes et d'odes sont à peu près synonymes, ou plutôt toutes leurs odes sont véritablement des hymnes, c'est-à-dire, des chants sacrés.*⁴

Bien évidemment, sous ce même terme générique d'hymne, il nous faut aussi compter avec d'importantes élaborations littéraires, certes (s'agissant du XVI^e siècle notamment), mais surtout musicologiques, catégorisant, sous le mot au masculin et au féminin, des productions discursives religieuses, le plus souvent poético-musicales et des pratiques de chant culturelles ou didactiques.

On ne peut sous-estimer sous ces catégorisations, derrière la variabilité des appellations et fût-ce au prix de changements d'échelles et de périodes, la dimension d'appareil et de groupe qui sous-tend maintes productions poétiques ainsi répertoriées. Il y sera question de répertoires, parfois historiquement clos en corpus, et d'actions de louange, de valorisation et d'entretien de convictions, et de piété, certes. Mais aussi, et dès les premiers siècles du christianisme, de rivalités doctrinales et, lorsqu'une position (se) donne le pouvoir de marginaliser ou d'exclure, de sectes et d'« hérésies ». Et dès lors, d'opérations non moins didactiques par actions de chant interposées, d'emprise et de contre-emprise, de réfutation. Pour saint Ephrem, l'un des initiateurs du genre au IV^e siècle de notre ère, son adversaire Bardesane, « hérétique » parmi quelques autres, offrait ainsi « aux gens sains, le poison amer dissimulé par la douceur [du chant] ». Douceur qu'Ephrem entendait bien se réapproprier à son avantage.

Cette dimension orthodoxique, compétitive ou concurrentielle et parfois directement polémique, qui court sous le vocable générique d'hymne dans la jeunesse du christianisme, se retrouverait plus tard chez nous, en d'autres situations d'affrontements confessionnels.

Évoquons pour l'heure ce *Traité du profit que toute personne tire de chanter en la doctrine chrétienne, et ailleurs, les hymnes, et chansons spirituelles en vulgaire: et du mal qu'apportent les lascives, et hérétiques, controuvées par Satan* du jésuite Michel Coyssard (1606). Le professeur de grammaire et de rhétorique plaide le procédé de

mettre en cantiques la doctrine catholique, fasciné lui-même par les chants et les pratiques musicales de communautés huguenotes. Il règle son argumentaire autant sur un réseau référentiel de citations bibliques, patristiques et de diverses autorités ecclésiastiques, que sur des emprunts aux grandes traditions de la rhétorique, tous éléments convoqués par la suite, à la manière d'évidences, par maints compilateurs-éditeurs de recueils cantiques s'obligeant à se justifier. On en retrouverait des éléments au cœur d'une vulgate lettrée – ce que l'on appellera les « postulats de l'efficiences du chant » – que mettront à profit pédagogues de la Révolution, de la République ou, plus tard, ceux d'un chant scolaire équipant lui-même, par la pratique du « chant choral »⁵, un modèle disciplinaire plus général d'expression vocale, voire corporelle, qui prenait siège dans l'École laïque et ses programmes didactiques d'axiologie républicaine.

Bref, le substantif serait plutôt à notre avantage, non seulement en raison de l'imprécision qui court sous ses mises en œuvre, mais surtout parce que, tant au masculin qu'au féminin, il nous installerait à un moment donné dans un paysage de réglages orthodoxiques et d'actions discursives visant expressément à œuvrer à diffuser, valoriser des idées, des croyances, voire provoquer des transformations ou des changements d'état (idées ou croyances) chez des destinataires.

Ce faisant, je n'aspire à aucune théorie particulière et accomplies en la matière, mais j'ambitionne plutôt de négocier un outil susceptible de contribuer, au niveau descriptif qui pourrait devenir le sien (sans doute dans l'immédiat d'un fort degré de généralité), à la problématisation de quelques questions musicales repérables dans la gamme d'activités, de manifestations, d'usages, de conduites, etc., couramment indexés dans la catégorie complexe des « cultures politiques »⁶.

Campagnes électorales, rassemblements partisans, manifestations syndicales ou d'associations diverses et parmi bien d'autres procès de mobilisation collective, sans compter tant de volontarismes chansonniers⁷, de Pierre-Jean de Béranger, parmi bien d'autres à l'époque et jusqu'à nos jours, dont les productions sont communément inscrites dans les catégories

passablement floues de «chanson sociale et politique», «chanson de circonstance» ou «chanson engagée»: autant de situations qui témoignent de logiques plus ou moins différentes d'intégration en modes profératoires scandés ou chantés, d'actions musiciennes au service d'enrôlement dans des causes générales ou singulières, politiques, sociales, religieuses ou autres.

En somme, on peut ici penser tout autant, par exemple, à une hymnodie de combat «anarchiste», naguère relativement abondante, que de nos jours aux volontarismes chansonniers, politiques ou compassionnels (enfance maltraitée, SIDA, etc.). Si la notion d'hymnodie n'épuise aucunement la diversité de ces situations, du moins permettrait-elle, comme instrument d'analyse expérimenté dans la perspective d'une pragmatique des activités musiciennes⁸, d'y introduire quelques angles de vue et outils qui pourraient désenclaver telles ou telles questions musicales de la marginalité dans laquelle elles semblent souvent tenues, du moins dans ce cadre problématique des cultures politiques.

DISPOSITIFS MUSICIENS

Notre base de départ, probablement un peu lapidaire, concernera le terrain français sur la période des XIX^e et XX^e siècles. Milieu familial, école, armée, milieu de travail, appartenance à un parti politique, appartenance confessionnelle, média, etc. constituent dans nos sociétés modernes autant de vecteurs concurrentiels d'établissement, de transmission et de contrôle de principes, de valeurs, ici solidaires ou complémentaires entre eux, ou là, antagonistes.

Certains de ces vecteurs, institutions confessionnelles, scolaires, partis politiques, syndicats, par exemple, affichent expressément une vocation didactique dirigée vers l'obtention de ce qu'ils estiment devoir constituer, selon leur axiologie propre, un «bien commun». Ils sont équipés pour œuvrer sur le plan des individus et de la société dans le monde épistémique, pour valoriser des idées, provoquer des transformations ou des changements d'états de croyances, de comportements ou de mœurs. Bref, ils se présentent comme autant de structures organisationnelles d'encadrements multiformes,

d'expériences et d'activités diverses. Formulons sans plus attendre nos enjeux. À un niveau ou un autre de leurs activités organisationnelles, et certains de manière plus appuyée que d'autres, ces vecteurs peuvent recourir, dans leurs projets didactiques, aux services de modes ou de formes d'expression musicale, donc d'actions musiciennes, et privilégier des options stylistiques particulières en la matière. Et même, revendiquer des choix à ce sujet, investir spécifiquement dans un appareil spécialisé de charges ou de fonctions, d'«officialités» (*officium*, service), telles que lutrins, chorales, fanfares, harmonies, dans des équipements divers tels qu'instruments de musique, recueils ou manuels de chant, chansonniers (*songbooks*, sélections anthologiques propres, hymnes ou répertoires en position hymnique, c'est-à-dire destinés à la représentation unitaire et valorisante du groupe).

Appareils (et leurs officialités) et équipements constitueront pour nous, à travers leur fonctionnement en réseau, des dispositifs institutionnels musiciens.

Le modèle ayant servi de base à la précédente proposition sur les appareils musiciens est celui, historique, de grandes institutions confessionnelles, prudemment limitées ici à l'institution catholique parce que mieux connue de l'auteur de ces lignes. Que l'on pense par exemple à cette économie musicale de religion œuvrant dans la différence stylistique, dominée sur plus de la moitié du XX^e siècle par un modèle spécifique, le «chant grégorien», délibérément en rupture avec son environnement mondain; une hétéronomie musicale d'autant propice à la constitution de ce que l'on appellera, dans un paysage d'expériences et d'accoutumances musicales et sonores d'un groupe ou d'une population, une «aire familière d'audibilité», en ce cas: culturelle⁹.

Cette référence première à des modèles confessionnels de pratiques musicales nous intéressera, non tant d'abord parce qu'il devrait y être question de religion, de rites et rituels, de gestion du sacré ou de la présence divine, mais s'agissant du modèle catholique comme singularité historico-culturelle. Voilà une institution attachée depuis longtemps aux services de la musique (elle fut un cadre compositionnel de choix, dans l'histoire de la

musique européenne) et par ailleurs souvent aux prises avec sa propre logique d'intégration des actions musicales dans ses exercices officiels de religion. Question lancinante d'une convenance cérémonielle. Des siècles de pratique musicale ecclésiastique, le XX^e compris, sont régulièrement ponctués de rappels au règlement, d'interventions officielles recadrant une orthodoxie en la matière sous les termes disciplinaires d'excès (une trop grande pression esthétique de l'objet musical au détriment de la finalité religieuse qui doit justifier son inscription cérémonielle) ou d'abus: le caractère inapproprié de telle ou telle catégorie stylistique, d'opéra ou autre, par exemple. Bref, un corpus prescriptif traversé d'une certaine méfiance envers l'art des sons (le chant rituel étant considéré comme à part) lui assigne en définitive une position statutaire d'appoint, si ce n'est d'accessoire, affectée à une qualification d'importances calendaires ou d'exceptionnalités cérémonielles. La «Musique sacrée» (appellation officielle en 1903) procède d'un «décorum», d'un art de toucher ou d'émouvoir qui doit contribuer à l'édification des fidèles.

Une telle conception, encore affirmée au début du XX^e siècle, ne serait probablement pas propre à l'institution ecclésiastique. On la retrouverait à la même époque (1908) dans les projets d'anthologie d'une lyrique républicaine sous la plume d'un musicologue notoirement dévoué à la cause, Julien Tiersot; lyrique qui devait être à ses yeux l'homologue de celle, catholique, «restaurée» sous l'égide des moines de Solesmes. Une semblable symétrie, à la même époque, se repèrerait dans ce recours, chez le même Julien Tiersot, au folklore musical pour l'élaboration de répertoires didactiques de chants appropriés à l'École de la République; recours alors aux mêmes sources, prôné, côté catholique, par exemple dans le projet de renouvellement du corpus didactique de chants en langue usuelle sous l'ambition musicologique non moins dévouée d'établir des modèles historiques du véritable «cantique populaire français»¹⁰.

TERRITOIRES HYMNODIQUES

Ce projet de remise en ordre, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, du secteur d'une

hymnodie didactique catholique (le secteur du cantique) n'est pas sans intérêt pour nous.

Il serait d'abord à replacer dans une option ecclésiastique, à la fois liturgique et politique, de territorialisation musicale entreprise depuis plusieurs décennies sous le terme générique de «restauration du chant et de la musique d'église», et qui en vient ainsi au cantique, lui-même de statut moindre dans la hiérarchie de ses objets musicaux. Ce secteur partageait avec son environnement mondain de mêmes modèles stylistiques et formels, du timbre de vaudeville de naguère à la romance de salon, à l'air de scène, en passant par cette cinétique musicale et rythmique, dite couramment «héroïque», «triomphante» ou «guerrière», c'est selon, pour instancier le «courage chrétien»; cinétique mise en œuvre en ce dernier tiers du XIX^e siècle dans une production massive d'appels à la mobilisation collective: qu'il s'agisse, alors, d'anciens chants et hymnes de la Révolution (le *Chant du départ* de Méhul ou *La Marseillaise* serviront de timbres de cantiques tout au long du XIX^e siècle) ou de compositions mélodiques plus fraîches destinées aux bataillons scolaires ou aux valorisations patriotiques¹¹. Ces discours de remise en ordre d'une économie musicale catholique, en l'occurrence de répertoires du cantique, à l'articulation des deux siècles, marginalisent ou discréditent des productions précédentes de même domaine et stigmatisent plus d'une fois celles de leur environnement mondain (cafés-concerts, refrains politiques, etc.). Leurs auteurs tentent de sécuriser un espace pédagogique dans lequel conformité doctrinale, stylistiques mélodiques (*éthos* modal avec en particulier chant grégorien, voire folklore musical français comme modèles par excellence) et destinations pratiques seraient convenablement assorties.

Mais cette conception d'un «territoire hymnodique» comme délimitation normative, voire comme clôture d'une poétique ou d'une lyrique didactiques à usage sinon réservé du moins préférentiel, ne serait-elle pas celle même, déjà évoquée, de Julien Tiersot à propos d'une lyrique républicaine, si ce n'est à propos d'un chant scolaire? Mais encore, à un niveau pratique et de plus en plus systématique dans le XX^e siècle, celle d'anthologies

chansonnières partisans, de mouvements de jeunesse, etc., prenant ainsi par définition leurs propres contours pour objet, et dont le principe même de sélection logerait telle ou telle garantie de particularités sinon d'homogénéité de leur secteur de déploiement axiologique?

Il resterait à croiser de telles élaborations de corpus ou de sélections pratiques (opérations d'homologation anthologique sous l'égide d'appareils ou relevant d'initiatives privées mais autorisées) avec le développement de pratiques partisans, de structures militantes au service tant d'une cohésion disciplinaire interne d'organisations que d'actions unitaires de pression par mobilisation et manifestations de rue (en France à partir des dernières décennies du XIX^e siècle). Bien des partis, ligues, mouvements syndicaux, organisations parascolaires, etc. se constitueront progressivement des paroliers ou chansonniers (*songbooks*) ajustés aux rassemblements, exercices d'encadrement ou autres; la synthèse sur ce point reste malheureusement tout entière à écrire. Dans ce même paysage hymnodique, la Commune et les périodes de guerre 1870-71, 1914-18, 1939-45, l'élan des grandes manifestations politiques et sociales de la fin du siècle (l'instauration du 1^{er} mai comme fête internationale du monde ouvrier en 1890) seront propices aux programmations d'actions collectives de chant.

Les unes et les autres de ces programmations s'inscrivent ainsi dans un espace ouvert, concurrentiel. Elles peuvent être en relations d'alliance ou polémiques, se définissant plus ou moins implicitement les unes par rapport aux autres à travers leurs sélections respectives. Chacune s'établit parmi ou à partir de ce qui est déjà là, puise souvent dans une même et classique réserve argumentaire (les postulats pédagogiques d'une efficience du chant), justifiant des actions collectives qui lui seraient dévolues: «Le chant a une valeur morale. Il est un excellent moyen éducatif. C'est une école de discipline, le symbole de la collaboration d'équipe à un résultat un et indissociable»¹². Dans cet espace concurrentiel, la parodie de chants, qu'elle emprunte à l'autorité d'un modèle pour le valoriser à son usage ou pour le discréditer (la parodie à *éthos* dépréciatif est un procédé commun), relèverait en son principe

même du fonctionnement normal des choses – désignations d'altérités, mises en cible d'adversités. Dans ce même espace, adhérents ou sympathisants de partis ou de mouvements, d'églises ou d'organisations syndicales peuvent eux-mêmes circuler d'un parolier à l'autre, en pratiquer plusieurs en même temps au titre de leurs propres convictions.

PÉDAGOGIES TANGENTIELLES

Retenons aussi, de ce modèle confessionnel de pratiques musicales, qu'il argumentera, voire «théologisera» un mode collectif et individuel – ou plutôt solitaire mais communautaire (*infra*, note 22) – d'actions de chant, non plus nécessairement cultuelles mais appliquées à des opérations pratiques de diffusion doctrinale, de piété, d'entretien des convictions, le plus souvent sous ce terme générique, quoique fluctuant, de «cantique».

Formulons brièvement deux remarques tenant à certains aspects historiques, structurels et tendanciers de cette catégorie, elle-même à grande hétérogénéité de productions, du XVII^e au XIX^e siècle au moins.

La première remarque concernera la fragilité statutaire de ce type d'objet au regard d'autres répertoires ecclésiastiques comme ceux du plain-chant, lui-même relativement central dans l'espace des opérations cultuelles.

Cette fragilité est liée à la nature textuelle et musicale de l'objet. Pris des procès collectifs de la didactique catholique que sont catéchismes, missions, retraites, prédications par exemple (on excepte ici une abondante production à destination de salons et de pensionnats), ce type de cantique appartient aux «petits genres», «petits poèmes lyriques fort courts qui roulent ordinairement sur des sujets agréables», chansons, ariettes, romances, etc. Les auteurs, notamment les missionnaires des XVII^e et XVIII^e siècles, empruntent aux formes dominantes langagières et chansonnières pour gloser ou simplifier, au risque de rimes incongrues, la précision et la rigueur des réglages canoniques. L'approximation doctrinale peut y être de mise dans l'urgence de la métrique, de l'équivocité de la rime ou de l'assonance.

Ce type de chant relèvera de la circulation chansonnière. Il est précisément chargé de travailler

au ras des jours et du quotidien, de servir aux activités domestiques (ou de coulisse, au sens goffmanien), il ambitionne de « parasiter » des antécédences familières pour les mieux annuler en s'y substituant. L'abbé Grégoire et les pédagogues de la Révolution appliqueront la même leçon, selon ce principe que « la morale est mieux goûtée dans un couplet que dans une maxime; on retient mieux une chanson qu'un apophtegme » (*L'Ami des Lois*, 28 janvier 1796). De la même façon, les projets de « chansonnage » chers à Jules Michelet serviront plus tard à « inonder la France de la sève républicaine ».

Seconde remarque, solidaire de la précédente. Cette plasticité inhérente au genre du cantique l'a fait longtemps tenir non seulement dans la méfiance (il ne fera pas toujours l'unanimité dans le milieu ecclésiastique) mais dans la *minoration*. Méfiance parce que, s'agissant de la gravité des matières de religion, l'opération de « mise en cantique », dès lors qu'elle consistera à engager dans la langue familière, en quelque petit poème strophique, versifié et assonancé et sur un air connu, des sujets de doctrine ou de piété, menacera forcément de les faire déporter vers cet espace de la compétition chansonnière dont l'une des règles sera la réversibilité, c'est-à-dire la mise à mal du modèle, le retournement contre son autorité dans sa parodie – prédilection de tant de chansons satiriques, politiques.

Et puis, *minoration*, relativisation de l'importance d'un tel objet, ses inévitables défauts constituant, dit-on, des qualités du genre. Il relèverait de cet ordre une poétique pratique, « facile à comprendre et à chanter », qui ne se « pique pas du raffinement », corvéable à merci pour ponctuer, sonoriser certains actes collectifs et locaux de religion, faire décompresser un auditoire ou capter sa bonne volonté. Une poétique du pauvre...

Ce n'est pas tout. L'indice de minoration qui affecte à l'époque ce genre ecclésiastique d'espace chansonnier ne lui est pas propre. Il importerait même de voir plus large, d'interroger le genre lui-même au regard d'une économie générale discursive de procès pédagogiques, précisément délestée des contraintes ou des urgences d'un *ratio* argumentatif.

Économie de formes volontiers ludiques et tangentiels (notamment à équivocité interprétative, à

travers le double sens, l'ironie formelle, etc.), dans lesquelles l'utile à asséner négocierait l'attrayant pour le faire. Univers, par exemple, de procédés destinés à se « saisir » d'un interlocuteur sur un mode familier et dans la connivence d'un auditoire, pour mieux le modérer... Univers, au bout du compte, de formes ou de modes idéalement virtuoses (autant dire, charitables) d'*instanciation* du bien, de la vertu, fût-ce dans la mise en scène et en cible de leurs contraires, le mal, la tare ou le vice, et qui jouent de la duplicité, de l'humour ou de perspicacité pour mieux s'attacher un auditoire.

Dans ce vieil univers pédagogique de l'habileté à persuader par le sensible, des formes « infra-argumentatives » de la critique morale, politique, sociale, la plaisanterie, par exemple, ou la raillerie « d'avertissement » (un certain art de blâmer)¹³, en côtoient d'autres, tels la comédie, le vaudeville ou la chanson satirique. Émile Debraux, contemporain et rival de Pierre-Jean de Béranger, avançant en 1830 une histoire, une théorie et une rhétorique de la chanson dans son *Bréviaire du chansonnier*, rappelle les vertus du petit genre aux critiques, déplorant que la politique ait désormais envahi la chanson :

*Comme si la chanson n'avait été inventée que pour célébrer l'amour et le vin; ils avaient probablement oublié qu'à l'exemple de la comédie, la chanson était consacrée à la censure des vices, des travers, des abus et des ridicules du siècle.*¹⁴

Ce que l'on appelle, en ces premières décennies du XIX^e siècle, la « chanson politique », devrait idéalement procéder de cette même pédagogie tangentielle de naguère qui, avec un peu de « sel piquant qui assaisonne » (la métaphore du sel y est centrale), se plairait à jouer de la « mise au rire » pour *instancier* la vertu ou le bien public. Mais sans chercher noises. Simple « badinage d'une critique ingénieuse », pour l'avocat général Marchangy qui devait requérir contre Béranger au procès de décembre 1821 devant la Cour d'assises de la Seine¹⁵.

Poursuivons la comparaison avec ce modèle normatif de la raillerie : celle – la « bonne » ou la « vraie » – qui sera toujours épreuve idéalement sans suite (sans déclaration d'offense) entre partenaires taquins. Elle aura pour elle, sous la rapidité de la flèche, la dérogação que peut lui offrir le talent; elle

doit savoir ne pas accrocher. D'ailleurs Marchangy n'attend pas davantage de la chanson telle que du moins, plaide-t-il, l'on pouvait la pratiquer naguère, prudente (civile) bien sûr, mais de toute façon éphémère par nature :

Compagnes de la joie, fugitives comme elle, il semble que ces rimes légères ne soient point propres à nourrir la sombre humeur du malveillant, et depuis Jules César jusqu'au cardinal Mazarin, les hommes d'état ont peu redouté ceux qui chantaient. [...] Le vent, ajoute-t-il, avait tôt fait d'emporter ses refrains...¹⁶

Mais voilà. Béranger commit l'imprudence, eut même la prétention de se confier à l'édition, à la stabilité d'un support qui peut retenir, se compulser, circuler, attacher (la métaphore de la contagion y bat son plein). Et de signer. Il ose rompre avec le principe de frivolité traditionnellement attaché à ce petit genre – son évanescence et l'impossible capitalisation de la voix le privant d'ailleurs de toute valeur marchande, ce dernier ne pouvait faire objet de quelque crédit que ce soit. Le chansonnier ambitionnait ainsi de se servir de la supériorité de l'imprimé, de la disponibilité de l'original. Il comptait sur sa crédibilité ? Le Sieur de Béranger

[...] a fait imprimer, distribuer et vendre, sous le titre de chansons, deux volumes de ses poésies [...] Voilà qui devient plus positif, plus durable qu'une chanson isolée et inédite. Comment ce prévenu pourrait-il, en présence d'une spéculation aussi solidement réfléchie, invoquer l'indulgence due à la facétieuse étourderie d'un chansonnier, à ces impromptus brillants qui lui échappent jusqu'à son insu dans la chaleur de l'inspiration ?¹⁷

Son défenseur Dupin aura beau jeu de plaider la vieille tradition de futilité, et partant d'innocuité du genre. Sauf à se discréditer soi-même, précisément en le prenant trop au sérieux tant chacun sait ou devrait savoir que cette liberté prise se joue conventionnellement de la véracité des choses, qu'elle se plait à leur détour et sait pouvoir ignorer les règles de l'argumentation, le débat. Elle ne prétend pas s'agripper à sa cible, seulement jouer en passant, taquiner les circonstances. Il y aurait comme un parfum de plaisanterie dans l'air. Une complicité attache au genre, à sa pratique du raccourci et de

l'amplification. Nos pères s'en amusaient mais ne s'en préoccupaient pas, dira Béranger. Voilà bien d'ailleurs le piège tendu au « Tyrtée du parti libéral » :

La belle plaidoirie de Dupin [...] donne la mesure de ce que je dois de reconnaissance à mon illustre avocat, qui ne fit jamais preuve d'une éloquence plus incisive, plus abondante, plus spirituelle. Seulement, j'ai dû trouver que, dans l'intérêt de son client, mon défenseur s'attachait trop à diminuer l'importance de la chanson; et, sur ce rapport, ma vanité d'auteur et mon amour du genre me portaient à juger que l'accusation allait plus droit au but que je me proposais, en donnant à mes productions une valeur littéraire que Dupin s'attachait à dissimuler.¹⁸

D'UNE COMMUNE ACTIVITÉ : « CHANTER-ENSEMBLE »

Des élaborations musicologiques, littéraires et théologiques (ou liturgiques) récentes sous le terme d'hymne¹⁹, je me propose de négocier les deux propositions suivantes. La première tient à l'un des modèles d'action collective de chant qui, s'il n'est pas fondamentalement original à l'époque, sera valorisé par les théoriciens des hymnes et les pédagogues de la Révolution en France, modèle que l'on dira « à sociabilité ouverte » (il est couramment utilisé de nos jours); la seconde proposition concerne la nature de l'instanciation d'entités repérables dans les acceptions du terme d'hymne.

L'acception archéologique communément reçue comme première et fondamentale du terme d'hymne au XVIII^e siècle, à savoir « Louange à l'honneur de quelque divinité » (*Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*), « Chant en l'honneur des dieux et des héros » (J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*), inscrirait en filigrane une conduite d'hommage ressortissant aux sphères de l'antique *pietà* (elle n'est pas exclusivement religieuse au sens strict), ses pratiques de respect et de dévouement – un culte rendu... ou une dette – à la patrie, aux parents, aux morts (les ancêtres) et aux dieux protecteurs²⁰.

Cette dimension archéologique nous intéresse dans la mesure où c'est à cette strate, telle qu'elle pouvait être appréhendée et connue à l'époque (et à une disposition épictétique contenue dans le genre : l'instanciation de grandes entités à célébrer ou à louer, comme la Nation, la République, la Liberté, le Peuple, etc.), qu'emprunteront les théoriciens des hymnes sous

la Révolution, même s'ils puisent au passage dans un environnement poétique et musical confessionnel, voire maçonnique. Répertoires, écritures compositionnelles et moyens techniques instrumentaux, sous le terme d'hymne, œuvrent à une pédagogie de masse et de plein air. Une « scénarité vocale » y fait alterner solistes ou chœurs et l'ensemble des participants par l'articulation couplets/refrains ou par entrée de l'ensemble des voix sur les derniers vers bissés d'une strophe; elle peut aussi programmer des effets progressifs de puissance (*crescendo*) par adjonction croissante de voix au fur et à mesure des strophes.

La Révolution valorisera ainsi ce modèle d'action collective de chant, déjà évoqué, de type « chanter-ensemble ». Modèle théorisé sous l'idéal rousseauiste de la fête populaire et civique. On y souligne volontiers la valeur d'égalité participative à travers l'instrument universellement partagé, la voix.

Dans ce type d'action, certaines exigences de compétence musicienne, comme celles de maîtriser le code solfégique, de savoir placer sa voix, de savoir tenir une partie, etc., y seraient relativisées, voire suspendues.

On serait ici en régime de sociabilité ouverte, en ce sens qu'il n'y aurait pas de limites techniques au recrutement des participants à une telle action, l'intérêt consistant dans la mobilisation vocale des énergies présentes, à compétences musicales inégales, et l'enjeu consistant dans une valorisation unitaire, consensuelle du regroupement vocal grâce auquel des participants peuvent, entre eux, rendre manifeste une entité supérieure. La musique, écrit Nicolas Framery, permet « d'attacher les citoyens les uns aux autres par des chants religieusement patriotiques » (cf. note 4: *op. cit.*, p. 1).

Un [Nous] se construirait ainsi, chacun s'associant aux autres coprésents en une dynamique commune de référentialisation à ce « même »: une entité supérieure, qu'elle se nomme la Nation, la République, la Liberté. Une voix mal placée, une intonation défectueuse, etc. ne constitueraient nullement une condition qui entraverait la valeur de l'acte de chant ni celle, dans sa lisibilité publique, d'une sincérité de l'engagement. Non qu'il n'y ait place, bien sûr, pour la surprise ou la stupeur de vos partenaires devant vos déficiences

vocales, mais la commune activité devrait, en son principe, y tolérer un certain niveau de désajustements, des approximations (degrés de tolérance dans l'alignement sonore, qu'il resterait à interroger plus précisément).

En outre, ce type d'action collective de chant offrirait la particularité de loger dans sa disposition une clause spécifiante de réflexivité qui convertirait l'action en activité d'engagement et instituante.

Il faut d'abord un cadre singulier et déterminé, celui du rassemblement en un lieu et un espace donnés. À un premier niveau, chaque participant s'engage et se coordonne avec d'autres dans l'accomplissement effectif d'une activité profératoire comprise et acceptée comme telle, puisqu'elle-même en rupture avec les techniques du parler de la conversation courante; elle impose à chacun une autre économie respiratoire (musculaire faciale, laryngo-buccale, etc.) qui demande attention. Chanter, c'est d'abord s'employer à le faire en connaissance de cause, en acceptant un autre effort physiologique que celui de parler. Il faut donc, au départ, une prise de distance sur ce que l'on va faire. Ce niveau est celui préalable à une reconnaissance réciproque d'engagement, qui va transformer l'action collective en une commune activité.

Dans ce type d'action précisément collective, chacun s'inscrit avec les autres coprésents dans un cadre de participation identique qui programme des interventions vocales individuelles en activité conjointe. À un signal identifié, fixé dans la scénarité vocale elle-même (la disposition couplet/refrain, par exemple) ou communiqué autrement, les coprésents s'orientent conjointement vers la production coordonnée de cette activité momentanée, chanter-ensemble. Cette activité profératoire vocale devrait y être exclusive: ses participants centreraient leur attention sur sa réalisation pratique. Chanter-ensemble relèverait ici d'une commune activité. Chacun s'adresserait à..., parlerait de...; bref, chacun construirait un « même »: l'un de ces référents-types évoqués en ouverture: [Il], [Le], [Ce].

On devrait pouvoir inscrire, dans la clause spécifiante de réflexivité ainsi logée dans l'action de chanter-ensemble, cette idée de produire un « effet de

groupe», autrement dit, de viser collectivement ce résultat: la pression que pourrait exercer cette collaboration vocale en un espace et un temps donnés. Cette expérience collective d'«être-ensemble» serait alors celle d'une délimitation (autrement dit, la constitution d'un [Nous]) travaillant sur trois plans concomitants: le dehors, l'extériorité, l'altérité.

Plan du dehors: les présents regroupés et coordonnés entre eux constituent un ensemble délimité physiquement à travers une mise en site de l'action (une distribution et peut-être même hiérarchisation topographique des participants), délimitation physique éventuellement appuyée ou soulignée dans son objectivation par la matérialité de repères aussi diversifiés qu'un service d'ordre, des barrières, une architecture et autres aménagements instaurant matériellement des distances ou des écarts (une proxémique).

Plan d'une extériorité: une totalité locale, celle du rassemblement des présents éventuellement relayé hors site (au loin, d'autres adhérents à l'axiologie ou à la cause présidant au regroupement circonstanciel), se découperait sur une totalité englobante alors problématisable en instance de généralité et dans la position arbitrale ou de témoin, le [On] de «l'opinion publique» auprès de laquelle le regroupement ou la totalité locale plaide du bien-fondé de sa démarche. Mais ne constituerait-elle pas également ce vivier de recrutements potentiels à la cause?

Enfin, *plan d'une altérité*: celui de la détermination au regard du rassemblement ou de la totalité locale, d'un autre, concurrent ou adversaire, ainsi désigné par une mise en cible (référent-type: [Ce]), objet d'instanciation directe ou en position d'adressé.

ENTRETIEN ET VALORISATION DES CONVICTIONS

Proposons, sur la base de l'ensemble des remarques précédentes, de considérer sous hymnodie (sans l'y réduire pour autant) trois grandes catégories de répertoires, éventuellement solidaires entre elles, les unes et les autres précisément centrées sur le (destinées au) groupe en tant que tel, sa cohésion, mais *instanciant* chacune, de manière directe ou privilégiée, une entité particulière que l'on a déjà désigné comme référents-types: [Il], [Le], [Ce]).

Catégories que l'on pourrait dire pour l'instant, «doxologique»²¹, «didactique», «agonistique» (ou plus globalement: «critique»).

Les répertoires de la catégorie doxologique concerneraient expressément le référent-type: [Il], entité absolue et de respect de type Dieu, Patrie, Nation ou autres, proposée au groupe comme référence supérieure commune, autorité à construire en un «même» à «célébrer» ou «honorer». On retrouverait ainsi l'une des acceptions, archéologique et fondamentale, du terme d'hymne comme action profératoire (en mode de chant ou non) visant à manifester publiquement et collectivement de la considération à l'endroit d'une instance commune supérieure, c'est-à-dire partagée avec d'autres. Les hymnes nationaux, on l'a déjà suggéré, relèveraient de cette catégorie comme, plus globalement, tout chant en «position hymnique».

L'action collective de chant à vocation doxologique intégrerait la clause de réflexivité évoquée précédemment. Mais il y aurait plus. S'engager à chanter, ici, ne serait pas seulement affaire de physiologie musculaire vocale. Ce serait également accepter qu'une telle manifestation profératoire distingue ses protagonistes, que l'on ne s'associe pas à cette action coordonnée pour le seul plaisir de chanter, mais pour contribuer à construire une cohérence autour de la référence (entité) instanciée. Ce serait aussi savoir que l'on accepte que cette décision individuelle de participation instaure une relation d'obligation de réciprocité (condition d'une ratification mutuelle) avec ceux qui s'y livrent avec soi. S'engager dans cette commune activité de chanter-ensemble définirait ainsi une appartenance (religieuse, politique, nationale, etc.).

Les répertoires didactiques concerneraient le maintien doctrinal, l'entretien de convictions propres au groupe et que chacun se devrait de partager en tant que membre.

Les entités axiologiques seraient ici en référent-type: [Le]. On retrouverait ainsi une abondante production de répertoires, par exemple confessionnels, ou de la Révolution, voire scolaires, mais bien d'autres encore, visant à *instancier* et à «reformuler» ponctuellement et pédagogiquement des principes

doctrinaux, une axiologie, eux-mêmes explicités préalablement en des formes ou des modes discursifs éventuellement réservés ou protégés. « Reformuler », vient-on de dire. Sans doute toucherait-on là à l'une de ces caractéristiques importantes pour nous, concernant des répertoires de la catégorie didactique (mais également de l'ensemble des répertoires hymnodiques) et qui ne serait autre que celle de ce discours épideictique, dès lors qu'il pourrait viser peut-être « moins à un changement dans les croyances qu'à une augmentation de l'adhésion de ce qui est déjà admis » (cf. note 2 : Perelman et Olbrechts-Tyteca, *op. cit.*, p. 72).

Souignons alors ceci. Un contenu propositionnel et le recours, en la circonstance, aux ressources d'une structuration métrico-rythmique et d'une cinétique musicale relèvent d'une option programmatique, d'un projet didactique, celui d'emprunter ce régime particulier du chant pour déployer, confirmer ou valoriser des convictions, travailler dans le monde des idées, des croyances, œuvrer auprès des destinataires pour qu'ils puissent se transformer ou se mobiliser.

Répertoires doxologiques, didactiques et agonistiques, alors centrés sur un [Nous] réflexif – la situation de chant consistant, on l'a vu, en ce que les participants se rendent mutuellement présents et construisent ainsi ensemble un même, l'un des référents-types : [Il], [Le], [Ce], le partageant et le ratifiant entre eux –, recouvrent des unités formelles ou, si l'on préfère, des « pièces » de chant finalisées dans leur destination et distribuées comme telles (le parolier) ; bref, des objets verbaux-vocaux dont le contenu sémantique constitue un tout propositionnel éventuellement exposé de manière progressive au fur et à mesure des strophes.

Mais ces objets ne s'offrent pas en tant que tels, formellement, comme espace ou cadre interactionnel de débats, d'échanges argumentatifs. Proposons, fût-ce provisoirement, d'appeler ici « clôture monologique » ce principe souvent repérable tant, par exemple, dans l'hymnodie confessionnelle (cas évident du cantique catholique de piété, de mission, de catéchisme) que dans celle de la Révolution, elle-même abondante et souvent calquée sur des modèles de la précédente : outre que chaque objet verbal-vocal constituerait par

lui-même un tout propositionnel, en quelque sorte bloqué sur lui-même – il ne se prête pas au débat parmi ses destinataires –, son contenu n'entendrait pas précisément induire de nouveautés, communiquer des principes ou des valeurs jusque-là inconnues des proférants. Ces répertoires seraient au service d'une pédagogie de la confirmation du déjà-connu ou du pré-accepté.

De tels objets viseraient à valoriser et à faire confirmer par chacun, dans cette situation d'actualisation que constitue l'action collective de type « chanter-ensemble » (mais aussi « solitairement », dans le cadre privé ou domestique)²², une axiologie ou des principes doctrinaux formulés par ailleurs, en des formes discursives devant faire autorité auprès du groupe. Chacun doit connaître préalablement la nature et la valeur des référents *instanciés*, qu'il actualise ainsi, auprès d'autres coprésents.

SOLUTIONS PROFÉRATOIRES DE LA PROTESTATION

Enfin, l'agonistique. Jusque-là les précédentes catégories, à dominante doxologique et didactique, concernaient la célébration d'entités supérieures et la valorisation axiologique. Affilierait-on dès lors celle à dimension agonistique à la catégorie, plus globale, de la critique²³ ?

On a suggéré précédemment d'inscrire la « chanson politique » dans la sphère des formes d'une pédagogie tangentielle qui, comme la plaisanterie dirigée ou la raillerie, la comédie ou le vaudeville de naguère et autres « armes offensives contre le ridicule », sous-tendaient des opérations d'*instanciation* se recommandant d'une cause religieuse, morale, politique ou sociale. Ce que l'on a appelé jusque-là *instanciation* consisterait, dans les grandes lignes, à se rapporter à une axiologie, à des idéaux ressortissant au « juste » ou au « bon », au « bonheur », au « bien public », etc., en se fixant sur (cibler) des exercices d'actions humaines ou des événements ainsi proposés comme l'actualisation de cette axiologie ou de tels idéaux, mais alors, à partir de ce que l'on estime procéder de leur contraire, constituer leur négatif. Un groupe opposant, un certain ordre ou certaines situations sociales, etc. y seraient ainsi mis en cibles. La matière concernerait des conduites, des

comportements, des actions, des figures ou des personnages, des institutions ou des structures politiques, sociales, religieuses, etc., désignées publiquement à la réprobation (référent-type: [Ce]). Bref, protester (c'est-à-dire manifester publiquement sa réprobation). Et collectivement. On peut soupçonner comme relevant globalement d'une telle catégorie à dominante agonistique une assez grande hétérogénéité formelle et thématique de productions.

Les régies sonores de rassemblements comme les manifestations de rue offrent un dégradé de solutions profératoires protestatives à l'articulation d'une coercition interne et de la démonstration publique qui ne se limitent pas au chant. On pense bien évidemment au slogan. Au demeurant, ce terme générique peut recouvrir un éventail de solutions scandées, cinétiques rythmiques empruntant aux ressources phonatoires, intervalliques, gestuelles et proprioceptives, etc., voire à des scénarités vocales (procédé antiphonique entre mégaphone et participants, *alternatim* entre groupes de manifestants) qui poseraient la question des limites du slogan et du chant, des seuils entre jeux sur quelques degrés (deux ou trois) ou des intervalles marqués (seconde, quarte ou quinte) et des lignes ou profils mélodiques plus accentués. Outre que tous les slogans ne sont pas nécessairement sur tons fixes, ils peuvent consister en de brèves parodies mélodiques plutôt familières au plus grand nombre, utiliser quelques larges intervalles ascendants ou descendants, «parcourables» en *portamento*²⁴.

La notion d'hymnodie telle qu'on aimerait l'entendre devrait pouvoir gérer l'ensemble de ces solutions profératoires collectives.

Formulons l'hypothèse que l'action profératoire collective et coordonnée de «chanter» ne serait pas elle-même une simple alternative à celle de déclamer ou de réciter le même texte.

Il resterait d'ailleurs à déterminer, dans nos sociétés, le statut disons «civilitaire» et social de l'activité de chant. Dans la mesure où celle-ci n'irait pas de soi pour les uns et les autres, soit physiologiquement comme on l'a évoqué, soit ici socialement (pour beaucoup, une activité privée, de coulisse ou de convivialité proche?), l'entrée dans

l'action de chant pourrait signifier par elle-même un degré d'implication, d'engagement du sujet chantant dans le projet de valorisation de la cause et qui, ici, fait appel à une telle solution profératoire. Il se découvre devant d'autres. Par ailleurs, si l'on accepte ce que l'on a déjà dit, tant sur la clause spécifiante de réflexivité de ce type d'action collective de chant que sur le principe de clôture monologique, les participants ainsi entrés dans l'action savent qu'ils ne débattent, ni entre eux ni avec d'autres, de ce qu'ils mettent en avant. Leur présence dans le rassemblement, en tout cas leur participation effective à la profération collective, ici en mode de chant, doit valoir pour ratification, adhésion aux référents *instanciés*.

Autrement dit, la question devient celle du résultat visé par cette décision prise à l'échelle individuelle de collaborer avec d'autres, question de la signification que l'on souhaite collectivement livrer publiquement de cette collaboration, et, par là même, question d'une mesure du degré d'intensité participative et sa traduction en termes d'efficacité – question que pourrait problématiser la notion de «pression» (à exercer): amener, recruter à ses vues, faire modifier des états de choses en captant l'attention pour la justesse de la cause à défendre.

SITUATIONS AURICULAIRES

Dans cette même logique de recours aux ressources profératoires collectives, il faudrait prendre au sérieux cette capacité, inhérente aux dispositifs mis en œuvre, d'établir un espace perceptif commun aux présents physiques dans et à l'extérieur de la manifestation, dans lequel le poste d'opérations de saisie auditive («entendre» dira-t-on) constituera une dimension importante de l'expérience ainsi procurée.

Ce que l'on appelle globalement «entendre» – «écouter» désignerait provisoirement, sur ce même poste, un travail de détection et de compétences descriptives s'exerçant sur la dimension sonore d'événements en cours – n'est jamais donné par avance (à la différence des équipements de la régie sonore de la manifestation, mégaphones ou autres, qui font pression sur l'écoute), mais s'effectue dans l'accomplissement même de l'activité profératoire commune et son acheminement d'un objet verbal-

vocal. Les solutions profératoires sont ainsi indissociables de «situations auriculaires» qu'elles établissent. «Entendre» ne relève pas de simples effets collatéraux, sonores, de la manifestation, mais des résultats escomptés de la solution profératoire en mode scandé (slogans) ou de chant.

Notre insistance sur cette dimension auriculaire ne saurait signifier pour autant qu'on l'isole des autres composantes perceptives de la manifestation, comme configuration spectaculaire, qui engendrent l'expérience effective inhérente au «moment manifestant» (les modalités perceptives et proprioceptives y font cinesthésiquement système).

Il s'agirait plutôt d'examiner ce que pourrait plus spécifiquement problématiser cet «entendre» au regard de la présente programmation centrée sur les actions collectives de chant. Et d'interroger par commodité de travail ce poste de la perception auditive en y dissociant l'entendre/écouter, comme espace d'opérations de coordination profératoire interne à la manifestation et de collaborations ou de partenariat vocal entre participants, de cet autre entendre/écouter, alors saisie auditive globale réalisée et travaillée notamment à l'extérieur de la manifestation.

La coordination profératoire engendre un effet de masse sonore assimilable à une sorte de *cluster*²⁵ ou, si l'on préfère, à ce résultat collectif: un synchrétisme phonatoire par exemple d'attaques, de tons, de timbres, d'accentuations, d'intensités. Bref, une simultanéité vocale, éventuellement approximativement unifiée, peut-être plus ou moins floue, mais suffisamment homogène pour donner à repérer des régularités et des séquences d'articulation «ensemble». Par ailleurs, dans l'entendre/écouter interne au rassemblement, je me perçois chanter, j'entends chanter mon voisin. Outre ces opérations d'ajustements intonatoires et vocaux réciproques au sein du rassemblement, la perception auditive peut procurer une forme d'accessibilité mutuelle à la nature et au degré d'engagement de l'autre. L'intensité participative vocale des présents dans la manifestation appartient elle-même au résultat recherché, soit, plus globalement, à la lisibilité escomptée des indices de conviction (la valeur démonstrative de la manifestation) destinés au dehors, adressés à

l'extériorité et à l'altérité, au «public», notamment aux instances d'observation spécialisées dans le compte rendu (la presse) ou dans la prise de décision, tels les pouvoirs publics.

Formulons, dans cette optique, cette autre hypothèse que tout texte ainsi en régime de chant se voit déplacé, déporté de sa vocation simplement assertive, que le contenant n'est plus ce texte en tant qu'organisation linéaire de mots, mais son chant comme effet sonore engendré dans la prise en charge vocale et l'action collective.

Ce chant, suggérera-t-on, n'est plus parler ou dire au sens commun d'asserter un propos comme dans la conversation courante, ni même réciter: il peut sciemment (des techniques rédactionnelles ou compositionnelles y sont à l'œuvre) jouer à étirer ou distendre, donner de l'élasticité à la surface des mots. Les opérations de la saisie auditive sont invitées à prendre leur temps, à accepter l'intervention de paramètres vocaux intonatoires, articulatoires, etc., qui mettent les mots à distance, non comme un parasitage ou une obstruction de sens, mais comme une autre possibilité offerte au texte en sa qualité de matériau disponible. Le chanter ne saurait être, ici, considéré comme simple complément de la récitation ou de la déclamation: il est une solution profératoire, et à part entière, de la protestation. Avec ses implications propres.

POUR CONCLURE

La notion d'hymnodie offrirait une base de questionnements qui ne serait pas sans intérêt dans le domaine des cultures politiques, en ouvrant un angle de vue sur la mise en jeu de ressources musicales, perspective alors délestée de ce que la question d'une «instrumentalisation de la musique» pourrait éventuellement offrir de passablement naïf sur ce terrain.

Naïveté, s'il fallait y soupçonner, sous-jacente, cette conception protectrice et pour tout dire endogène, elle-même générée par nos propres intérêts, enjeux et croyances en «La-Musique», qui font de cette entité une essence éternelle, transcendante (universelle) et réservée²⁶. Dans cette conception, au bout du compte, certaines logiques économiques ou politiques en

viendraient à nuire à la musique, l'aviroieraient en lui imposant des conditions, une fonctionnalité ou une destination indignes de sa vocation esthétique. Je peux, en effet, comme « pratiquant » (culturel) passionné, déplorer un certain état de fait, par exemple m'insurger lorsque Jean-Marie Le Pen emprunte le chœur des esclaves de Nabucco de Verdi pour ses *meetings* politiques ou, tel autre homme politique, Beethoven – quitte à préférer cette seconde situation à la première? –, ou lorsque Vivaldi sonorise la ronde des *caddies* en supermarché. Mais ce faisant, l'on risque de se tenir dans la logique même du processus que l'on est censé interroger.

Si cette entité généreuse et absolue que, dans nos sociétés, nous appelons « musique » devait être considérée comme, d'abord, une résultante à la fois historique et culturelle d'activités humaines multiples et spécialisées dont celles, d'ailleurs, de lui attacher des qualités exceptionnelles et des capacités extraordinaires (et ce point de vue, plutôt anthropologique, ne devrait pas nécessairement faire sacrilège): alors, en ce cadre de problématique, on ne voit pas pourquoi la manière dont nous parlons de musique et en faisons ne devrait pas intégrer ici ces programmations qui inscrivent des modes ou des formes d'expression empruntant aux ressources de perceptibles sonores, ni pourquoi de telles mises en œuvre ne devraient pas participer de la dynamique organisatrice et instituante qui fait siéger cette entité parmi nous.

Cette même perspective, dès lors qu'elle travaille à se distancier de nos propres enjeux et intérêts musicographiques, de nos comportements endogènes et de nos familiarités musicales, tente d'éviter ou de contourner les états d'âme en la matière. Dans cette optique, la question deviendrait plutôt, ici, celle de logiques d'intégration d'actions musicales dans des programmations développant leur point de vue sur la meilleure manière d'organiser et de gérer la société, et qui investissent elles-mêmes dans des manières d'expression qu'elles veulent considérer comme les plus appropriées en certains cas pour pouvoir mobiliser sur elles. Le problème récurrent de la convenance (le caractère approprié ou non, formel ou stylistique, à une destination) n'est pas de droit divin :

il appartient au fonctionnement normal du champ programmatique, des choix pédagogiques des moyens à utiliser et plus globalement de leur justification exégétique escortant les choix opérés en programmation.

On a déjà souligné le caractère exploratoire de cet article. Il resterait à affiner bien évidemment les dispositions structurelles assignables à la notion ainsi élargie ou redistribuée. Pour l'heure, les hypothèses de travail proposées dans ce cadre ne permettent sans doute pas de la stabiliser confortablement. Mais même expérimentalement, elles persistent à considérer, sous « hymnodie », cette définition tendancielle: un dispositif procédural finalisé dans une activité profératoire collective, centré sur une performance vocale d'acheminement et de collaboration mutuelle, elle-même valorisée et acceptée par chacun comme marque d'appartenance au groupe.

Ces mêmes hypothèses, dans leurs propres limites et plus historiquement, font émerger la problématique plus large d'un « espace hymnodique ». Et ce, en une synchronie donnée, soit, en France, la traversée du XIX^e siècle à nos jours (avec les aménagements chronologiques qui s'imposeraient, précisément liés aux avancées et aux négociations d'un régime de démocratie en voie de développement et à l'émergence des masses dans le jeu politique), lorsque s'émancipent des investissements organisationnels concurrentiellement spécialisés dans l'expression publique de points de vue différents ou antagonistes (investissements visant à mobiliser des sympathies, susciter des adhésions, entretenir des convictions). Et parmi ces investissements organisationnels, la mise en œuvre, elle-même progressive jusqu'à la systématisation, de tels réglages discursifs à disposition collective, lorsque la communication de contenus propositionnels en appelle formellement aux ressources d'une structuration métrico-rythmique et phonique et d'une cinétique musicale pour agir en mobilisant des énergies individuelles sur de communes activités profératoires. Dans cette perspective de travail, ce ne serait pas tant le « collectif » qui présiderait à l'« être-ensemble » que, sous hymnodie, le dispositif procédural gérant de communes activités qui organiserait le collectif.

L'objectif immédiat ne serait pas de constituer des corpus de répertoires, d'en déterminer des caractéristiques formelles et stylistiques dans l'absolu, mais, en urgence, de cerner et d'interroger la dynamique des dispositifs, des appareils et des équipements musiciens évoqués dans cet article. Et dès lors, de voir la nature des productions, sans aucun doute massives, susceptibles d'être rapportées aux conditions esquissées au long de cette contribution. À commencer par celles, au cœur de telles actions collectives de chant, faisant s'articuler entre elles des visées coercitives et démonstratives. Gageons toutefois que l'on ne toucherait là que l'une des formes de médiations expressives engagées dans la militance, par exemple politique.

Mais il en resterait bien d'autres. Notamment ce que l'on a appelé précédemment le volontarisme chansonnier, probablement plus axé vers un régime de publicisation de l'engagement politique (l'une des particularités et non des moindres en serait la professionnalisation du déploiement esthétique) que de coercition et de démonstration de groupe, comme dans le cas des hymnodies. Non plus alors cette valorisation directe d'un [Nous] et sa mutuelle ratification, mais une individualité stylistique (et son savoir-faire scénique), troisième terme de la chaîne auteur-compositeur-interprète, qui s'engage dans une épreuve de plausibilité avec un public pour le transformer en audience. Comment alors gagner ou sauvegarder la crédibilité – les jugements d'authenticité, de sincérité, etc. – de l'action et de la cause que vous défendez lorsque le métier vous expose au soupçon de l'artificialité (« connaître les ficelles », dit-on communément)?

Quelle forme de « prise de parole », au regard d'une grammaire de l'action discursive politique, constituerait un tel mode d'intervention – en son ordre propre d'exercice chansonnier – dans l'espace public?

NOTES

1. Cf. J. Cheyronnaud, J.-Y Hameline, « L'hymnodie religieuse d'usage dans l'Église catholique », dans *Religions et traditions populaires*, Paris, Éd. de la Réunion des Musées nationaux, 1979, p. 239-250.

2. Cf. notamment C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1983 (4^e éd.); également M. Dominicy et M. Frédéric (dir.), *La Mise en scène des valeurs. La rhétorique de l'éloge et du blâme*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 2001. Au sujet de l'analyse de situations publiques de la prise de parole, cf. D. Cardon, J.-P. Heurtin, C. Lemieux, « Parler en public », *Politix*, 31, 1995, p. 5-19. Je remercie vivement C. Lemieux de sa lecture attentive d'une version précédente de cet article, qui m'a conduit à affiner certaines propositions dont j'assume seul les présentes reformulations.

3. Par *instanciation*, je propose d'entendre idéalement ceci : l'articulation, en un certain état de choses mis en scène par un texte, entre la fixation éventuellement critique sur des actions, personnages, événements, structures ou institutions, etc., et son rapport à une axiologie qu'elle travaille précisément à exemplifier (notamment mais non exclusivement bien sûr, en ciblant son application par des exemples valorisants ou dépréciatifs ainsi chargés d'illustrer le bon ou le bien à avoir en vue).

4. N. Framery, *Avis aux poètes lyriques*, Paris, Imprimerie de la République, 1795, p. 3.

5. Au sens de J. Combarieu, l'un de ces spécialistes à l'articulation des XIX^e et XX^e siècles, lorsqu'il oppose le chant (soliste) comme étude de virtuosité qui « traite la voix humaine comme un instrument, au même titre que le violon et le piano [et qui] a pour objet de vaincre toutes les difficultés de cet instrument en épuisant l'analyse de ses ressources [et qui] réclame des leçons individuelles », et le chant choral, à l'unisson ou à plusieurs parties, qui « convient seul à notre enseignement public où les leçons doivent être collectives »; J. Combarieu, *Le Chant choral. Méthode, morceaux choisis à l'usage des écoles primaires et des classes élémentaires des lycées et collèges*, Paris, Hachette, 1910, p. III.

6. Cf., par exemple, J.-F. Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France*, Paris, Gallimard, 1992 (en part. t.2); S. Berstein (dir.), *Les Cultures politiques en France*, Paris, Seuil, 1999; du même, art. « Rites et rituels politiques », dans *Dictionnaire historique de la vie politique française au XX^e siècle*, Paris, P.U.F., 1995; D. Cefaï (dir.), *Cultures politiques*, Paris, P.U.F., 2001; J.-P. Rioux, J.-F. Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997. À cette première liste, on ajoutera notamment P. Braud, *L'Émotion en politique. Problèmes d'analyse*, Paris, Presses de la Fondation nationale des Sciences politiques, 1996; C. Rivière, *Les Liturgies politiques*, Paris, P.U.F., 1988; G. Balandier, *Le Pouvoir sur scènes*, Paris, Balland, 1980.

7. Alors que la notion d'hymnodie problématiserait cette forme procédurale de ratification mutuelle d'une appartenance à un collectif à travers la commune activité de « chanter-ensemble » (cf. *infra*), la notion de « volontarisme(s) chansonnier(s) » problématiserait cette forme procédurale de publicisation de l'engagement politique individuel, dont l'une des particularités résiderait dans une professionnalisation de son déploiement artistique (quand le langage familier parle par exemple de « chanteur engagé »). Bien évidemment, tant l'émergence historique d'une professionnalisation en la matière que la nature de ce mode d'engagement et de publicisation dans une grammaire des actions discursives politiques y constitueraient des problématiques centrales.

8. Le cadre anthropologique de cette problématique est ici que ce que

nous appelons Musique n'est pas retenu dans sa valorisation culturelle d'entité universelle, mais la résultante d'activités multiples, théoriques et pratiques, effectuatrices et discursives (parler de/sur); bref, le produit d'une dynamique culturelle, organisatrice et instituante au sein de laquelle, pour nous, « En-parler » (discourir de/sur) et « En-faire » (composer, pratiquer, exécuter, etc.), c'est le « faire-être » parmi nous. Y compris en la dotant de qualités exceptionnelles ou de capacités extraordinaires. L'épithète « musicien », tout au long de cet article et sauf précision contraire, désigne l'ensemble de ce domaine, endogène à nos sociétés, du « faire-être »; cf. notre conclusion.

9. Latinité, formules psalmodiques ou récitatives, notamment, pouvaient procurer, en raison de leur cohérence formelle et de leur régularité d'occurrence liturgique jusqu'au Concile de Vatican II au moins, un mode de (re)connaissance par habitudes de fréquentation, et se prêter facilement à la parodie plaisante. Peut-on alors, dans cette même logique, parler d'aires familières d'audibilité par exemple scolaire, militaire, etc.? Ce serait l'une des problématiques sous-jacentes à celle, généraliste, d'hymnodie et d'espace hymnodique.

10. La *Schola Cantorum* de V. d'Indy apparaît ici comme une plaque tournante. Tiersot le républicain, ami de ce dernier (d'Indy royaliste, anti-dreyfusard, antisémite et qui exérait les musicologues) et surtout de Charles Bordes, y figure comme le spécialiste de l'histoire de la chanson populaire, objet auquel se consacre d'ailleurs la *Schola*, travaillant elle-même à la valorisation du chant grégorien et au retour à un « véritable goût musical national », notamment dans la mouvance de J.-P. Rameau et du XVII^e siècle français; cf., par exemple, M. Faure, *Musique et société du Second Empire aux Années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Paris, Flammarion, 1985; également, J. Cheyronnaud, « Éminemment français. Nationalisme et musique », *Terrain*, 17, 1991, p. 91-102.

11. Allure martiale, rupture de *pattern* mélodique par des modulations pouvant souligner certains termes ou les mettre en relief, vections cinétiques ascendantes sur des *shifters*, des termes ou des verbes d'action (*Allons !, Marchons !, Debout !*, etc.), caractère tourmenté de profils mélodiques, formules incitatives sur les crêtes, scénarités vocales par articulation strophe/refrain, reprise collective du refrain sur une crête mélodique, par exemple, sont de ces caractéristiques que partageraient maints chants d'injonction et de mobilisation, qu'il s'agisse de ceux de la Révolution, de l'hymnodie patriotique appelant à la revanche, ou de cantiques de la même époque du dernier tiers du XIX^e siècle.

12. Cf. J. de la Porte du Theil, *Un An de commandement des Chantiers de la jeunesse*, Paris, Éd. Séquana, 1941, p. 187. Les formules en la matière sont communes à l'époque, nullement originales ou nouvelles. Le discours relève de la *doxa* pédagogique et politique d'une efficience du chant, déjà évoquée.

13. Cf. J. Cheyronnaud, « La raillerie, forme élémentaire de la critique », dans P. Roussin (dir.), *Critique et affaires de blasphème à l'époque des Lumières*, Paris, H. Champion, 1998, p. 73-128.

14. É. Debraux, *Bréviaire du chansonnier ou l'art de faire des chansons*, Paris, Hocquart, 1830, p. 55.

15. À l'occasion de la publication de son recueil de *Chansons* de 1821.

Les quatre chefs d'accusation retenus contre Béranger étaient les suivants : outrage aux bonnes mœurs (trois chansons incriminées), outrage à la morale publique et religieuse (huit chansons incriminées), offense contre la personne du roi (quatre chansons incriminées), provocation au port public d'un signe extérieur de ralliement non autorisé par la loi (une chanson incriminée). Cf. *Chansons inédites de P.-J. de Béranger suivies des procès*, Paris, Baudouin Frères, 1828; et bien évidemment J. Touchard, *La Gloire de Béranger*, Paris, A. Colin, 1968, t.1, p. 390ss.

16. *Chansons inédites...*, 1828, p. 96.

17. *Ibid.*

18. P.-J. de Béranger, *Ma Biographie*, Paris, Perrotin, 1857, p. 200-201.

19. Parmi les sources principales, les articles *Hymne(s)* des dictionnaires suivants : *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*; *Dictionnaire encyclopédique de l'Université d'Oxford*; *Dictionnaire Bordas de la musique*; *Encyclopédie de la musique Fasquelle*; *Encyclopædia of Religion and Ethics*; *Larousse du XIX^e siècle*; *Grande Encyclopédie, Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*; *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*. Également : P. Soler, *Genres, formes, tons*, Paris, P.U.F., 2001.

20. Cf. *Dictionnaire de Spiritualité*, Paris, Beauchesne, 1985, t. 6 (art. *Piété*).

21. *Logos*, parole, *doxa*, à la gloire de; termes spécialisés du vocabulaire liturgique catholique désignant des formes verbales-musicales brèves ou plus développées, tournées vers l'acclamation, la louange divine, l'action de grâce, la proclamation des hauts faits (louer, célébrer, proclamer y sont synonymes de chanter). Parmi les hymnes liturgiques classiques et d'importance, les chants latins : *Te Deum*, *Gloria in excelsis Deo* ou *Te decet laus*. Ce type de chant ou de formules d'acclamation liturgique instancie une entité supérieure, Dieu, à travers ses attributs, et met en scène le groupe religieux en tant que tel; il s'agit, du moins en un principe théorique, de répertoires par excellence à sociabilité ouverte.

22. Je pense en particulier au cantique catholique. Pratique personnelle, fût-ce dans l'isolement du cadre domestique, le chant de cantiques sera institutionnellement authentifiable en acte de religion (acte de prière) par essence communautaire. Tout individu ne peut savoir sa prière agréée par Dieu qu'en tant qu'il sait devoir partager la présupposition qui le place conjoint des autres membres du groupe. Il ne peut y avoir de *Je* de la conviction croyante sans le sentiment d'appartenance à un *Nous*, communauté locale, paroissiale et plus universellement chrétienne, catholique. C'est pourquoi je préfère ici «solitaire» à «individuel» (lui-même par opposition ici à «collectif»).

23. Cf. M. Walzer, *La Critique sociale au XX^e siècle. Solitude et solidarité*, Paris, Métailié, 1996.

24. Cf. J. Ayats, «Troupe française hors du Golfe. Proférer dans la rue : les slogans de manifestation», *Ethnologie française*, XXII, 3, 1992, p. 348-367.

25. Groupe de notes adjacentes jouées simultanément, par exemple au piano, en frappant les touches avec le poignet, la paume ou l'avant-bras.

26. Sur le programme d'une anthropologie de la musique dans nos propres sociétés, cf. J. Cheyronnaud, «Ethnologie et musique. La question de l'objet», *Ethnologie française*, 3, 1997, p. 382-393.

Hors dossier

Tb01



Tb02



Tb03



Tb04



IMAGES ET RITUEL

PHILIPPE LANGLET

Les documents que nous allons étudier sont connus, en France, sous le nom de *Tableaux de Loge*. Dans les pays de langue anglaise, ce sont des *Tracing Boards*, terme souvent (mal) traduit en français par « Planches tracées ». Nous conserverons le nom de Tableaux de Loge, raccourci par commodité en *Tableaux*. L'une des caractéristiques de ces *images* est d'être attachées au système rituel particulier de la Franc-Maçonnerie de métier, ou Maçonnerie symbolique (*Craft Masonry*¹), qui comporte essentiellement trois grades. Les Tableaux choisis sont rattachés au Deuxième grade. De plus, ils appartiennent à une aire géographique précise, l'Angleterre, et à une période particulière, comprise entre la fin du XVIII^e siècle (c. 1780) et le milieu du XIX^e siècle (c. 1850), quand le rituel se stabilise et où le Tableau de Loge, après quelques avatars, se standardise pour devenir ce qu'il est resté. Le *Tb10* est une exception : il est récent mais reprend des principes éprouvés. Le premier point que nous évoquerons est la matérialité de l'objet, le second qui retiendra notre attention sera ce qui y est représenté. Le dernier point tentera de trouver les relations entre les éléments des Tableaux.

1. L'objet

Le *Tableau* est une figure plane, à deux dimensions. C'est une portion d'espace, isolé et clôturé par un élément visible, le cadre, à l'intérieur duquel ont été disposés des éléments, en nombre variable, selon une organisation particulière. Le Tableau forme ainsi une *unité*. Avant de l'étudier en tant qu'unité signifiante, il faut distinguer plusieurs paramètres liés à l'espace qui le comprend : sa

forme, son occupation de la surface, son support, le cadre dans lequel il s'inscrit.

Le Tableau est rectangulaire. La caractéristique principale de cette figure, comme du carré, réside dans la co-présence de quatre angles droits et de côtés parallèles deux à deux. Nous conserverons l'appellation de rectangle, bien que la Maçonnerie aime parler de « carré long ». Les Tableaux de notre corpus ont tous cette forme, et de manière prononcée, à une exception près (*Tb02*). Nous dirons que c'est d'abord cette configuration qui définit le Tableau comme tel. Mais ajoutons une précision. Le Tableau est un rectangle posé sur son petit côté, sa longueur étant prise comme hauteur. Son plus grand axe parcourt alors l'espace verticalement (de haut en bas?). Un tableau, au sens artistique, est le plus souvent un rectangle disposé dans l'autre sens, ce qui oriente un balayage visuel, latéral et horizontal, de la surface. Pour une feuille de papier (ou un livre), ce format est « à l'italienne ». Le Tableau maçonnique s'inscrit au contraire dans une forme rappelant celle d'une page « ordinaire ».

Le Tableau garnit la surface de son support de manière remarquable : il l'occupe toujours dans son *intégralité*, quelle qu'en soit l'étendue. Il n'existe pas d'exemple de Tableau qui n'occuperait qu'une portion restreinte de la surface. Il s'affirme ainsi comme une manière de la *totalité*. De plus, le Tableau est centré par rapport à son support. Quelles que soient ses mesures exactes, ses dimensions relatives resteront les mêmes. Il existe déjà une relation entre espace et forme, en existe-t-il une entre forme et support ? Quelques Tableaux ont été, à l'origine, réalisés



sur des supports divers, planches, pièces de linge, toiles (à peindre). Mais tous ont été exécutés selon la même forme. La matière du support importe peu, en vérité, puisque la reproduction d'un Tableau sur papier n'enlève rien au mode de lecture ou d'occupation de la surface. Il semble donc y avoir une homologie forte entre le Tableau et son support. L'orientation du Tableau aura des conséquences sur la signification qu'on lui donnera.

L'élément principal qui le caractérise est un/son cadre. C'est à l'intérieur du cadre que l'objet acquiert ses caractéristiques. Si un Tableau sans cadre *apparent* (cadre au degré zéro) pourrait rester un Tableau en raison des éléments qui le composent, un cadre seul, autour d'une surface vide, ne suffit pas à créer un Tableau. Le cadre est la trace matérialisée d'un bord, et la matérialisation de la fin d'une surface désignée comme signifiante. Il renvoie à la fin de l'espace particulier qu'il délimite en le créant. Ici, le cadre peut n'être qu'un trait, plus ou moins épais, ou une combinaison de traits. Il peut aussi servir d'ornement (*Tb01* orné de frise, ou *Tb02* dont le trait noir aux coins ornés de pompons l'assimile à un cordon). Beaucoup de cadres sont des combinaisons de traits. Si le *Tb03* est entouré d'un trait, le *Tb07* a deux cadres imbriqués. Celui du *Tb09* est fait de six traits. Le principe est retenu avec le *Tb10*.

Le cadre est-il présent seulement par une habitude culturelle d'encadrement (artistique) ou possède-t-il d'autres fonctions? Il n'est pas, ici, la représentation du cadre qui peut entourer un tableau, comme partie rapportée, cadre fait d'un autre matériau, une baguette de bois travaillée. Le cadre du Tableau de Loge fait le plus souvent, semble-t-il, partie intégrante de l'image. Il *est* une partie du Tableau.

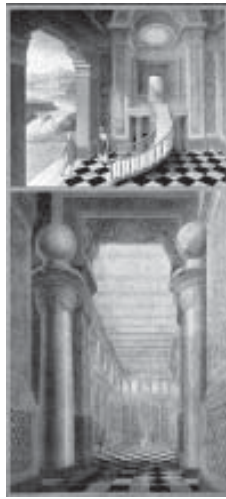
Dans plusieurs d'entre eux, on trouve un découpage de la surface en deux parties. Pour le *Tb03*, une partie inférieure, plus petite, est inscrite dans toute la largeur. Pour d'autres («Harris 2^e période», *Tb10*), la partie su-

périeure occupe une surface importante. Ces portions d'un même Tableau font partie de l'objet total pour au moins deux raisons: elles sont coprésentes dans la surface globale, délimitée par un seul et même cadre; elles sont séparées par un trait de même couleur ou/et de même largeur, c'est-à-dire de même densité et de même importance. Ce trait est lui-même entouré par le cadre «réel», ou définitif. Lorsqu'il est unique ou qu'il se présente comme un *sur-cadre*, il indique

l'intention préalable de l'auteur ou du commanditaire. Sa forme épouse le bord, réel ou supposé, d'une étendue de matière dotée, dans notre culture, de propriétés particulières. Sa rectangularité, composée de lignes parallèles deux à deux, d'angles identiques à force d'être droits, sont, en Occident, des marques de régularité, de stabilité, de rationalité. Le cadre délimite et crée donc un espace *rationnel*. C'est dans cet espace que les éléments seront structurés et disposés. Ils font partie d'une sorte de «fenêtre» qu'on a délimitée pour nous les présenter, en excluant toute échappée hors-cadre. Ce qui est à *voir*, et rien d'autre, est enfermé dans cet espace et cette forme.

Celle-ci dérive, en fait, de la «forme de la Loge», espace le plus souvent rectangulaire et orienté. On découvre cette orientation, de manière apparente, sur un Tableau (*Tb01*) où on a indiqué les initiales des points cardinaux. L'orient en haut (E pour East) détermine les autres coordonnées. Tous les Tableaux présentent une disposition identique car, même si les initiales manquent, il semble assuré qu'elles sont sous-entendues. Espace «à part» par son cadre et sa forme, le Tableau l'est donc encore par son rapport à la Loge dont il épouse, reprend ou exprime, certaines contraintes spatiales. L'espace enclos dit déjà une structure.

La structure du Tableau est évidemment géométrique. L'évidence semble aussi naturelle que peu sensible à l'analyse. Considérons cependant les axes principaux de la figure, les médianes, les diagonales, et leur point de croisement, le centre. L'utilisation de la géométrie n'est, en réalité, jamais *seulement* une habitude. Elle suppose une intention: décrire le monde, de manière ordonnée et rationnelle. La forme rectangulaire répondait à cette intention, les axes la confortent. Sa fonction de structuration amène, en outre, à réfléchir sur la présence d'une grille de traçage du Tableau. La disposition des éléments implique donc une intention supplémentaire dans la manière d'orienter le regard du lecteur, de le faire se heurter à une forme



régulière, à un cadre, à des angles droits. L'enfermement d'éléments, reprenant des objets du monde, réels ou imaginés, dans une telle grille, révèle donc cette intention. C'est la mise en place d'un système et la création d'un « ensemble », l'unité d'un énoncé.

2. Description et composition

Dans notre culture, une image est lue, en général, de gauche à droite, comme un discours écrit. Le lecteur aura donc tendance à considérer les éléments d'une unité de sens selon une succession répondant à cette démarche et à essayer d'y percevoir la structure constituée. La tendance est loin d'être naturelle, mais l'habitude nous semble une seconde nature. Dans cette logique, la question se pose, immédiatement, de savoir si l'auteur a disposé les éléments selon ce schéma. Pour un auteur de la même aire culturelle, la réponse sera probablement positive. Nous admettons donc ce processus, partagé par l'auteur et son lecteur, ici le peintre et les Maçons. Le sens de l'image naîtra de la disposition que nous tenterons de décrire pour en trouver les articulations. Quels éléments se trouvent donc dans les images? Quels éléments communs? Comment sont-ils disposés? De quoi sont faites leurs différences?

Les deux premiers Tableaux sont assez simples. Ils sont dessinés de manière rudimentaire, à la limite de la schématisation. Le Tb03 comporte un début de mise en scène, en particulier dans sa deuxième partie. De plus, l'usage de la couleur, la technique, le souci du détail, le font entrer dans une catégorie proche du tableau artistique. Les autres Tableaux, même le Tb04 assez dépouillé, présentent des aspects artistiques indéniables: souci de composition, technique sûre et assez classique (sauf pour le Tb07, qui est la reproduction malhabile d'un Tableau de Harris). En première vision globale, les Tableaux représentent une scène où des personnages sont dans un bâtiment, ou à proximité de celui-ci. Cela rend déjà compte de certaines constantes et reproduit des notions appartenant à l'expérience commune (l'encyclopédie).

L'élément qui attire d'abord l'attention est un escalier occupant une partie décisive de l'image. On constate ensuite la présence, imposante, de deux colonnes, supportant des globes, puis celle d'un bâtiment, de plusieurs personnages, d'un végétal et d'une chute d'eau. L'escalier est placé sur un sol (ou en relation avec celui-ci) dont la

surface est particulière. L'édifice peut être vu de l'extérieur mais, le plus souvent, on en voit l'intérieur. Les deux colonnes sont en rapport de contiguïté directe avec le bâtiment et, de manière aussi systématique, on voit des personnages proches de l'escalier. On trouve enfin un élément n'appartenant pas à l'architecture mais qui est connu comme symbole du sacré. Une irradiation est, en effet, présente sous différentes formes, et parfois même répétée dans un même Tableau.

2.1 Le groupe S

Un groupe d'éléments, que nous appellerons « groupe S », semble bénéficier d'un statut particulier. Il est composé d'une plante et d'une chute d'eau. Dans les premiers documents, ces éléments sont nettement réunis et sont à l'extérieur de l'ensemble de tous les autres. Ils peuvent être en haut à droite (Tb01), ou en haut à gauche (Tb02). Même placé à l'intérieur du cadre, il est net que ce groupe ne fait pas partie de la « scène » principale, tout en ayant un rapport avec elle. La place qu'il occupe dans les autres images semble le confirmer. Dans quatre Tableaux, il est dans un espace particulier, une sorte de vignette (relativement) indépendante. Mais, plus intéressant, dans les Tableaux à image unique, il est situé en dehors de l'espace principal qu'est l'édifice. Tout concourt à souligner son rapport avec le reste de l'image.

2.2 L'échappée sur le monde extérieur

Le plan général du Tableau, centré sur l'intérieur du bâtiment, laisse une échappée, de biais, vers le monde extérieur dans lequel on fait exister l'édifice. Cet espace est situé à gauche ou, pour un lecteur, au début de son balayage visuel, là où il intègre les premiers éléments de sens. Cette disposition est dans un rapport synonymique avec les vignettes et même avec les éléments groupés des Tb01-02. L'échappée est presque *hors cadre*. Si quatre Tableaux

présentent des vignettes *horizontales*, les autres proposent des bandes *verticales*, assez semblables, finalement, dans leurs rapports avec l'image centrale.

Ce qu'on a voulu représenter dans cette échappée va du plus schématique au plus organisé. Pour le *Tb03*, c'est un véritable paysage de style romantique et aucun autre Tableau n'atteint ce développement. Certains éléments sont pourtant communs à tous. D'abord, une représentation de la nature; souvent, celle de la présence de l'homme et de son activité; plus rarement, des êtres vivants. Cela permet d'ancrer cette partie de l'image dans un monde «réel», ou d'ancrer toute l'image dans une «réalité». Deux éléments y sont toujours présents: ceux qui constituent le groupe *S*.

La vignette, ou l'échappée, comme ce groupe, sont une représentation d'éléments de la nature. De plus, leur emplacement les met à distance du cœur du Tableau, autant qu'en rapport avec lui. Cela crée, ainsi, une relation d'opposition «extérieur» *versus* «intérieur», qui est aussi une opposition «nature» *versus* «culture», terme représenté par l'édifice. Les Tableaux soulignent cela par un élément de transition entre l'extérieur et l'intérieur du bâtiment: des marches d'escalier, appartenant à l'édifice mais placées au-dehors.

2.3 Le bâtiment

Tous les éléments, scènes ou personnages, sont liés en effet à une structure architectonique en plusieurs parties, dont l'escalier et deux colonnes toujours nettement visibles. L'édifice est plus ou moins imposant et décrit avec plus ou moins de détails. Dans deux Tableaux, il nous est présenté de manière abrégée ou schématique: le *Tb02* propose seulement «la porte» du temple, pour dire «le temple dans sa totalité»; le *Tb01* présente un «petit temple». Mais le temple et les colonnes qui sont à gauche de l'image marquent les deux points extrêmes d'un trajet: un début avec celles-ci et son terme avec celui-là.

L'idée que l'édifice est un temple se renforce avec le *Tb03*: les doubles colonnes supportent un fronton triangulaire, rappel des temples classiques. La représentation, aussi éloignée que possible d'une restitution archéologique, reprend assez de principes d'architecture pour évoquer simplement «un temple». De plus, les colonnes qui encadrent l'image sont très massives par rapport aux autres éléments: elles sont au premier plan, devant le temple. Il

faut sans doute y voir une relation directe entre temple et colonnes, qui est confirmée par ailleurs: d'une part, l'édifice occupe la totalité de la surface, en une ou deux images; d'autre part, les colonnes sont placées à l'entrée de l'édifice ou devant lui. À part les trois premiers, les Tableaux montrent l'intérieur d'un édifice que ses détails, éléments et dispositions permettent donc d'appeler *temple*. Le personnage placé dans l'entrée constitue la «norme humaine», l'échelle; la norme qui permet ainsi de montrer que l'entrée comme l'intérieur de la construction sont *hors-norme*, monumentales et même colossales. Ces dimensions renforcent l'idée que l'édifice n'a pas pour but d'abriter des activités ordinaires. Un temple...

Un élément frappe par sa position centrale et par ses caractéristiques physiques (forme et position). Il s'agit d'un escalier qui est toujours placé entre une ouverture, située au niveau zéro (N0), et un élément placé à un niveau supérieur (N1). L'intérêt réside dans le fait que l'escalier fait face à une entrée béante donnant sur l'extérieur, et qu'il occupe en quasi-totalité la largeur de l'entrée, en arrière de celle-ci, à l'intérieur. Tout en étant sans doute un élément extérieur, il est tout aussi bien une partie de l'édifice. Sa composition est diverse, mais sa forme est toujours particulière. Il décrit un arc de cercle entre sa première et sa dernière marche. Il commence en général à gauche de l'image et suit, ainsi, le sens de la lecture, ce qui le rend plus apte à accrocher le regard et plus facilement décodable. En tenant compte de l'orientation des Tableaux, on dira qu'il part du nord et qu'il finit vers l'est. Dans tous les cas, il se termine au centre de l'image et même, assez souvent, directement sur la médiane, sinon, au centre de l'espace du bâtiment.

Dans tous les Tableaux, il existe un élément de liaison entre l'escalier et l'entrée. Cette liaison se manifeste par l'utilisation d'un sol particulier, fait de damiers le plus souvent, sur lequel repose l'escalier et qui sert, par des effets de perspective, à indiquer une tension vers l'avant. On guide le regard vers l'endroit où s'arrête le damier. L'escalier, posé sur un tel pavage, s'élève vers un plan second, toujours situé à l'intérieur de l'édifice. Il peut être directement placé au bord d'une entrée (*Tb02*) ou séparé de celle-ci par un plan incliné intermédiaire fait d'un pavage en damiers (*Tb01*). C'est, sur le plan horizontal, un rectangle qui s'allonge devant le lecteur, jusqu'à l'autre entrée située au fond du vestibule. La perspective permet de situer l'entrée au bout d'un espace qui va se resserrant,

dans une forme d'entonnoir. Le vestibule mène vers une entrée en arrière-plan. L'effet d'entonnoir est soutenu par les lignes de fuite. Le resserrement existe dans le *Tb01*, dans le *Tb02* avec les carreaux du sol (N0), et dans le *Tb03* avec les murs du temple encadrant un petit vestibule. Le sol des couloirs des Tableaux Harris est à peu près au niveau du plan de vision du lecteur, qui occupe ainsi un point de vue plutôt élevé par rapport à l'entrée principale. Le lecteur est alors placé au centre du volume créé par la perspective, face à la porte, et souvent en vis-à-vis par rapport au personnage qu'on devine au fond du couloir. L'attention a été guidée dans une ascension de l'escalier jusqu'au fond du corridor.

À côté d'un escalier généralement central, l'importance des colonnes ne peut être niée. Dans le *Tb01*, c'est l'élément perçu en premier. Dans le *Tb02*, elles dominent l'escalier. Dans tous les autres, elles sont un élément déterminant de la composition comme du *temple*. Elles peuvent être face au lecteur (*Tb01-03* et *Tb08-10*). Elles peuvent encadrer la composition (*Tb03*), le passage (*Tb01*) ou l'entrée (*Tb08-10*). Elles peuvent être de biais, sur une ligne de fuite (*Tb01*). Dans les *Tb04-10*, elles encadrent l'entrée et font partie de l'édifice. Sauf dans les *Tb08-09*, où elles sont entièrement dans le bâtiment, elles sont à la fois à l'intérieur et à l'extérieur. Mais il est net qu'elles ne jouent aucun rôle réellement architectonique, car ce sont des colonnes qui ne soutiennent rien. L'édifice pourrait conserver sa stabilité sans elles. Elles sont pourtant présentes.

On remarque leur parfaite similitude, sauf dans le *Tb01* où elles sont affectées de styles différents. Elles ont donc en général même taille, même forme, même style, mêmes chapiteaux, mêmes bases, mêmes ornements. Un seul élément les différencie : les globes qui les surmontent. Ordinairement de même volume, ils sont pourtant différents. L'un est une sphère céleste, l'autre un globe terrestre. Les globes du *Tb03* sont, de plus, couverts d'une sorte de filet. Les colonnes et leurs globes sont parmi les premiers éléments rencontrés par le regard. C'est, de plus, entre les colonnes qu'on aperçoit l'échappée vers l'extérieur et qu'a été placé l'escalier. Elles opposent leur verticalité au déplacement horizontal qui va de l'extérieur vers l'intérieur. Elles sont l'élément séparateur qui délimite, mieux que l'entrée, extérieur et intérieur. La prise de conscience de leur présence « transporte » à l'intérieur de l'édifice, où se trouve la quasi-totalité des objets.

2.4 Les personnages

Au long du parcours, le lecteur est confronté à trois personnages, remarquables, qui sont positionnés à l'intérieur du bâtiment. Deux d'entre eux semblent entretenir des liens particuliers. Ils sont en effet dans une configuration spécifique, et nous dirons qu'ils « vont ensemble ». Dans deux Tableaux (*Tb08-09*), on aperçoit un troisième personnage ; dans certains autres, jusqu'à quatre personnages. Le premier personnage principal (P1) est *toujours* placé au bas de l'escalier (devant ou sur la première marche) et il fait *toujours* face à l'entrée. Il semble donc attaché à l'entrée et/ou au début de l'escalier. Le deuxième (P2) est en une sorte de symétrique. Il est toujours placé après l'escalier (directement sur la dernière marche, ou plus en arrière). Mis à part le *Tb10*, P2 semble lié à la porte figurée au centre de N1. De nombreux points communs existent entre P1 et P2. Ils portent des ustensiles qui semblent identiques, leurs vêtements sont assez semblables. Ils peuvent, tous les deux, être revêtus d'un tablier maçonnerie (*Tb03-02*). Leur placement permet de les différencier, mais aussi le bijou qu'ils portent au cou (*Tb03*). En résumé, si P1 semble garder (et contrôler) le début de l'escalier (ou le départ d'un parcours ascensionnel), P2 semble garder (et contrôler) la fin du parcours (et l'entrée au fond du vestibule). Enfin, leur attitude est enfin à la fois commune et particulière. Ils semblent toujours immobiles et laissent penser qu'ils attendent (quelque chose ou quelqu'un).

Deux Tableaux (*Tb08-09*) proposent un troisième personnage (P3), à gauche de l'entrée, dans une attitude qui indique, au contraire, qu'il est en mouvement, et même qu'il va de l'extérieur vers l'intérieur. Il fait face à P1 comme à l'escalier. On remarque aussi que P3 est placé sur la médiane de l'entrée comme de l'escalier. C'est, ici, le seul en mouvement. Il regarde, de plus, vers l'avant (vers la droite dans le sens de lecture) ou vers P1 qui semble lui tendre la main. Dans ces deux Tableaux, on distingue quelques personnages supplémentaires, mais leur éloignement de l'espace central fait davantage penser à des indications périphériques.

2.5 Les symboles divins

À côté des proportions du bâtiment, quelques détails appuient l'idée qu'il puisse s'agir d'un temple : d'abord des *putti*, angelots présents dans quelques Tableaux et, surtout, des symboles du divin en nombre important. Ils se mani-

festent le plus souvent par une irradiation, qu'on appelle techniquement « gloire » ou « nimbe ». Elle existe sous différentes formes et peut inclure ou s'associer à d'autres éléments : d'abord, une figure géométrique, cercle (*Tb06, 07, 10*), triangle (*Tb01, 05*), ou hexagramme (*Tb04*) ; ensuite, l'œil divin² ; un ou plusieurs caractères hébraïques. Au nombre de quatre, ils forment le tétragramme (*YHWH*), du nom de Dieu. Un seul caractère représente la première lettre du tétragramme ; une lettre latine, un *G* ; pour terminer, une colombe tête en bas qui, dans la culture chrétienne, est un symbole classique de l'Esprit saint³. Il y a souvent coprésence de deux symboles, plus rarement de trois. Le *Tb04* présente la plus grande redondance : on trouve à la fois l'hexagramme, les lettres hébraïques, la colombe et les *angelots*.

Tous ces symboles, comme leur positionnement, sont les indices d'une relation de l'édifice avec le religieux ou le spirituel. En aucun cas, en effet, des obligations de composition artistiques ou architecturales n'obligent à les représenter. Ils sont, de plus, tous placés en hauteur et, d'une manière ou d'une autre, au centre de l'image. C'est même le premier élément qu'on découvre sur le *Tb01*. Dans le *Tb03*, cette place est occupée par l'œil divin avec, sur la médiane, un caractère hébraïque nimbé. Dans les *Tb04-07*, un élément est sur la médiane du Tableau, un (ou deux) autre(s) sur celle du vestibule. Dans les *Tb08-10*, ils sont sur la médiane du vestibule ou le linteau de la porte. On constate qu'ils dominent les compositions dans une position hiérarchique forte qui influe sur ce qui se trouve au-dessous. Ce ne sont pas des éléments de décoration au sens ordinaire : leur placement, leur statut de symboles du divin introduisent un élément, qui va coordonner l'ensemble et suggérer la présence divine dans le bâtiment et même dans la composition entière. Les mêmes symboles, en relation avec des portes, suggéreront cette présence dans la pièce située derrière l'entrée (*Tb03*). Si la présence divine est générale, elle est renforcée dans un lieu (quand l'entrée est franchie) qui devient un espace particulier, séparé. C'est une manière de représenter le « lieu de la shekel »⁴ de la tradition hébraïque.

Une dernière remarque s'impose. Les éléments nimbés sont mis en rapport de synonymie, mais les figures géométriques dénotent aussi l'usage d'une technique particulière, *l'art de la géométrie*. On peut l'oublier avec l'hexagramme, qui n'est souvent perçu que comme symbole du

divin, avec le triangle, symbole habituel de la Trinité, ou avec le cercle, symbole le plus simple de totalité, et particulièrement du monde spirituel. Mais les combinaisons seraient différentes : le triangle pourrait contenir l'œil et non la lettre *G*, l'hexagramme serait dessiné seul. Il y a création d'un axe paradigmatique sur lequel sont placés les divers symboles et aussi la *science de la géométrie*.

2.6 Les symboles de métier

Nous distinguerons un dernier groupe d'éléments composé des outils du métier. Si la géométrie est présente dans tous les Tableaux, elle n'est pas nécessairement exprimée de manière *audible*. D'autres moyens sont employés qui sont aussi efficaces. C'est ainsi que, dans la majorité des compositions, on constate la présence des outils, symboles de métier. Ils peuvent orner le fronton de l'édifice, ou être posés sur le sol (*Tb03*). Dans ce cas, leurs dimensions sont loin de celles d'outils ordinaires. Ils peuvent être dessinés dans des cartouches (*Tb04, 05* et *07*), ou orner une balustrade ou l'entrée principale (*Tb08*). De plus, deux outils sont directement liés à P1 et P2. Dans le *Tb03*, ils sont portés à la manière de bijoux, suspendus à un collier. P2 peut encore tenir un niveau (*Tb05, 08* et *09*). On supposera que P1 pourrait tenir un fil à plomb.

Tout cela permet de rappeler plusieurs notions : le bâtiment est le lieu de la présence divine ; il est le résultat de l'activité humaine, celle-ci est liée à un métier, et en même temps elle l'abrite ; enfin, les outils précisent sa nature, la *construction*. L'intégration, l'imbrication de tous les éléments suggère la coexistence, le rapport, la corrélation et la dépendance des articulations : édifice, divin, métier.

3. Le point de vue et les axes

La composition met le lecteur face à une scène. Dans les trois premiers Tableaux, il est à l'extérieur d'une construction, présentée de face. Pour tous les autres, le point de vue imposé le place *quelque part* à l'intérieur, face au plan principal et perpendiculairement à l'entrée à gauche. Il est, de plus, légèrement en hauteur, à peu près au niveau de la porte visible au fond du vestibule. Ce point géométrique est au croisement de deux axes. Nous remarquons ainsi une structure générale conçue selon nos schémas de lecture imposant un premier balayage de gauche à droite. On est incité à *pénétrer*, mentalement, l'image par l'entrée grande ouverte, à gauche, en ayant d'abord *lu* les globes

énormes placés sur des colonnes monumentales. On rencontre ensuite l'escalier et, enfin, on le remonte vers le centre de l'image. Cela nous conduit à évoquer les axes qui charpentent les Tableaux et qui les structurent selon des axes orthogonaux.

Le regard du lecteur était d'abord attiré par l'irradiation présente au centre du plafond, exactement sur la médiane verticale. D'autres verticales importantes existent, en particulier dans les *Tb04-10*: l'une d'elles passe au milieu des colonnes, une autre au milieu de la voûte de l'étage. Sur la première, sont placés des éléments de la scène extérieure; sur l'autre, de haut en bas, le milieu du plafond, une fenêtre, le centre de la voûte, le tétragramme, la porte, un personnage (éventuel), le milieu de l'escalier et le point où celui-ci infléchit sa direction. Toutes ces lignes influenceront sur l'impression de verticalité des Tableaux et valorisent un axe général, avec l'idée d'ascension que suggère la majeure partie de l'escalier. Cette dernière notion permet de souligner un point qui n'avait pu être abordé plus tôt: si l'axe vertical permet de placer les objets énumérés «de haut en bas», dans une lecture habituelle, il est clair, après ce bref parcours, qu'il faudra remonter la verticale, de bas en haut cette fois, pour trouver le codage interne des Tableaux.

À côté des axes verticaux, d'autres éléments proposent des parcours horizontaux très nets: l'entrée et l'escalier organisent une horizontale gauche-droite. S'y trouvent le milieu d'une entrée, P1, le milieu de l'escalier. La structure du sol avec ses carreaux, quelles qu'en soient les formes, matérialise l'axe et le renforce. Un deuxième axe existe, bien qu'un peu moins sensible: le haut de l'escalier avec les balustrades marque une horizontale à un niveau, parallèle au sol. Un troisième axe est marqué par le haut des murs soutenant la voûte du vestibule. La balustrade qui surmonte cette voûte en marque une quatrième (*Tb04-07*) et on pourrait en trouver une cinquième avec les caissons du plafond. On obtient, par le croisement des axes, une sorte de quadrillage qui fait apparaître des points de croisement, des *nœuds*, où sont placés certains éléments. La première horizontale forme avec la verticale un parcours en équerre: on passe du sol (plan horizontal), à une montée (plan vertical), par l'escalier qui décrit un quart de cercle. Celui-ci participe alors des deux axes. Il est même l'élément de transition entre les deux.

L'usage de la perspective permet de déceler encore un axe horizontal n'appartenant plus à la logique tabulaire de

l'image, puisqu'il n'est pas parallèle au cadre. Le haut de l'escalier et la porte sont placés sur une horizontale «mentale», en ce qu'elle *pénètre* l'image en s'éloignant du lecteur. La structure du sol carrelé et les lignes de fuite renforcent cet axe et accentuent l'effet d'éloignement. Remarquons qu'il est confondu avec la verticale qui va du bord inférieur du Tableau au centre de la porte, et même jusqu'au centre de la voûte la surmontant, puisqu'elle est sur une ligne de fuite. La perspective a été utilisée, de manière globale, pour créer l'impression de profondeur et de volume, pour créer des différences dans les parties de l'image, et aussi pour donner l'impression de vérité. Le point de fuite est au deux tiers de l'image en largeur et au milieu en hauteur. Tout est structuré pour conduire le regard vers un point, au centre de l'image, situé en haut de la porte.

3.1 *Le jeu des oppositions*

Malgré l'importance de l'axe de lecture, il semble donc nécessaire de chercher le sens des compositions à partir du bas de l'image, sur l'axe horizontal d'abord et en remontant. Il avait cependant semblé évident que l'irradiation dominait les Tableaux (pour le *Tb02*, c'est la clé de voûte qui en tient lieu). C'est donc elle qui, malgré tout, semble donner le sens général. Les différents éléments peuvent ainsi permettre d'identifier une série d'oppositions comme, d'abord,

début/fin,
périphérie/centre,
dehors/dedans,
nature/culture,
bas/haut,
horizontal/vertical.

Il y a début et fin d'un parcours (du monde hors temple à l'espace hors vue situé derrière la porte du vestibule). L'itinéraire va du monde extérieur (périphérique) au centre, par la porte, au centre du Tableau. On va du dehors au dedans, du monde naturel au monde de la construction (le temple). On entre alors dans une opposition plus générale nature/culture. On va encore du bas, le sol, vers le haut, l'étage (et sans doute plus), en remontant la verticale jusqu'à son terme, on va d'un monde horizontal (passage de l'extérieur à l'intérieur) à un monde vertical (passage du bas vers le haut) par l'escalier, placé au confluent des deux dimensions. Ces oppositions en amènent d'autres comme

bruit/silence,
mouvement/immobilité,

où le bruit est la nature figurée par le fleuve et l'eau en cascade (chute d'eau), le vent dans les feuilles, et où le silence règne dans le temple (œuvre d'homme). Comme pour renforcer l'opposition bruit/silence, on ne décèle pas de réel mouvement (personnages en attente, ou arrêtés), ce qui s'oppose à la dynamique de l'eau. Dans l'édifice lui-même, on remarque une opposition anguleux/courbe correspondant à l'opposition bas/haut. L'irradiation, symbole du monde céleste, permet de risquer l'opposition terrestre/céleste, où celui-là peut contenir bas, horizontal et anguleux.

4. Le texte rituel

L'appartenance des images au deuxième grade en Franc-Maçonnerie rend probable une référence au texte du rituel et au discours qu'il libère. Il est probable aussi que certains éléments ne s'expliquent que de cette manière, ou qu'ils s'expliquent mieux ainsi. La relation entre Tableau et rituel est déjà exprimée par les outils, symboles du métier. Il semble donc qu'un détour par le texte rituel ne soit pas inutile.

4.1 L'édifice

L'édifice à l'intérieur duquel on a placé le lecteur est le Temple de Salomon. Ce n'est pas exprimée directement par les Tableaux, mais par les rituels. L'accoutrement vaguement oriental de nombreux personnages sert sans doute à suggérer une contrée lointaine et exotique, un Orient mythique. Nous savons que c'est autour du Temple que les rituels ont élaboré leurs légendes fondatrices. Le Temple, sa construction, son commanditaire sont bien sûr des points relatés par la Bible⁵, Livre des *Rois* (1 R 7, 15-22, 40-42 et 46) et Livre des *Chroniques* (2 Chr 3, 15-17 et 2 Chr 4, 11-13, 16-17), en particulier.

Les rituels y insistent longuement et font, de plus, état d'un luxe de détails qui ne sont pas toujours dans la Bible. Si un élément (le Temple) est emprunté au texte biblique, il faut nuancer l'affirmation. L'emprunt n'est pas toujours direct. Il a surtout été fait par l'intermédiaire de commentateurs. La Bible ne propose pas, en effet, les interprétations des rituels et en particulier celles qui sont illustrées par les Tableaux. Il faut de plus replacer le texte biblique dans son contexte. Sans point de référence scientifiquement assuré, le Temple et ses diverses parties ont été imaginés en se fondant sur une traduction répandue mais déjà ancienne, la *King James Version*⁶ (*KJV*, 1611). Le rituel indique d'abord que «When the temple at Jerusalem was completed

by King Solomon...». La *KJV* relate l'intention de Salomon ainsi: «I purpose to build an house unto the name of the LORD my God...»⁷ puis, à l'achèvement du Temple, elle indique: «So ended all the work that King Solomon made for the house of the LORD...»⁸.

L'édifice *est* donc bien le Temple de Salomon mais il est imaginé et conçu par les lecteurs et les commentateurs de la Bible et, en conséquence, par les Maçons, qui peuvent appartenir à l'une et l'autre catégories. La configuration de l'édifice va s'en ressentir et les usages qu'on attribuera à telle ou telle partie le seront selon la perception du texte, d'abord, selon les images qui en seront tirées, ensuite. Rien dans ce qui est proposé ne peut faire référence à des données archéologiquement certaines. La Bible ne mentionne pas ce que proposent certains Tableaux: pas d'arc entre les colonnes, pas d'escalier incurvé, pas d'escalier à l'intérieur du Temple, pas de pavage en damiers, pas de personnages contrôlant les entrées. Ce temple est à peu près totalement imaginaire et n'est que l'image, canonique, d'un temple pour figurer le Temple. Il semble pourtant assuré que les Maçons et les illustrateurs estimaient leur représentation juste.

4.2 Les colonnes

Les colonnes seront donc celles du Temple de Salomon. La Bible indique qu'elles étaient devant le bâtiment. Pour les Maçons, ce seront celles du Temple où qu'elles soient placées. Les premiers Tableaux présentent ainsi des colonnes vaguement classiques, placées *devant* l'édifice. Les autres les affectent d'un style rappelant l'égyptien, ou l'oriental, plutôt engagées dans le bâtiment. C'est ainsi que les lecteurs ont perçu la phrase: «The pillars in the porch of the temple». Elles sont ainsi souvent *dans* l'entrée. Des traductions plus récentes diront: «On dressa les colonnes devant le Sanctuaire»⁹, ou «Hiram érigea les deux colonnes devant le portique du Temple»¹⁰.

Rien non plus dans l'agencement biblique ne semble suggérer les globes des Tableaux. Il faut reconnaître que la *King James Version* donnait:

*12 To wit, the two pillars, and the pommels, and the chapters which were on the top of the two pillars, and the two wreaths to cover the two pommels of the chapters which...*¹¹

Si le verset permet les globes identiques des deux premiers Tableaux, il n'autorise pas ceux des autres qui sont des globes célestes et terrestres. Le rituel a donc rajouté:

*Those Pillars were further adorned with two spherical balls on which were delineated maps of the celestial and terrestrial globes...*¹²

Rien n'est ici du domaine biblique et il est permis d'y voir un ajout tardif qui doit tout à la Maçonnerie et à la culture scientifique du XIX^e siècle naissant.

4.3 L'escalier et le plan supérieur

Comment l'escalier s'insère-t-il dans cette explication ?

Le texte rituel expose que :

*At the building of King Solomon's Temple [...] the fellowcrafts were paid their wages in specie, which they went to receive in the middle chamber of the Temple. [...] After our ancient Brethren had entered the porch, they arrived at the foot of the winding staircase which led to the middle chamber.*¹³

Les Tableaux tentent d'illustrer ce qu'affirme le rituel avec le plus d'exactitude possible, car leurs auteurs ont essayé de rendre *en image* ce que les mots du texte leur suggéraient. C'est la raison de l'escalier « tournant », mais pas du quart de cercle visible dans les Tableaux. Quant à la Bible, elle évoque bien un escalier, mais celui-ci n'a jamais de forme précise :

*The door for the middle chamber was in the right side of the house; and they went up with winding stairs into the middle chamber, and out of the middle into the third.*¹⁴

Il pourrait tout aussi bien s'agir d'un escalier en colimaçon comme de n'importe quel escalier, qui par nature « tourne », à la différence d'une échelle.

Un texte plus récent nous présente en effet les choses ainsi :

*On accédait au rez-de-chaussée par une porte sur le côté sud du temple; de là on montait à l'étage intermédiaire par des escaliers tournants, puis de même à l'étage supérieur*¹⁵,

ce que la *Bible de Jérusalem* traduit par : « L'entrée de l'étage inférieur était à l'angle droit du Temple, et par des trappes on montait à l'étage intermédiaire, et de l'intermédiaire au troisième ». La *Traduction œcuménique de la Bible* choisit de conserver cette notion de « trappes » :

L'entrée de l'annexe inférieure était vers le côté droit de la Maison. Par des trappes, on pouvait accéder à l'annexe du milieu et, de celle du milieu, à la troisième.

On précise en note qu'*étage de milieu*, même s'il est littéral, est « *incompréhensible* », et qu'on retient « *inférieur, d'après le grec* ».

Pour les créateurs des Tableaux, lisant une traduction particulière de la Bible, le Temple était réellement doté d'un escalier menant à une salle dite « chambre du milieu », et, grâce au rituel, ils ont affecté à ces éléments une utilisation symbolique précise, en rapport direct avec leurs préoccupations. La classe intermédiaire des ouvriers (ou « du milieu » ?) avait droit d'accès à la salle du milieu, située spatialement entre une inférieure et une supérieure, comme les Compagnons le sont entre Apprentis et Maîtres. Heureuse coïncidence, pleine de ressources. Les rituels se sont aussi arrêtés sur la notion de milieu (*middle chamber*), qui reprend la fonction symbolique du *centre*. On comprend alors pourquoi la porte représentée au fond du vestibule est placée au centre du Tableau. La porte comme la « chambre » placée derrière sont visiblement affectées de toutes ces notions de centre, avec l'ensemble de l'aspect sacré que le symbolisme permet de suggérer.

Il reste probable, quant aux Tableaux, que la forme particulière de l'escalier ait été suggérée par le poids symbolique de l'outil « équerre » qui, en Maçonnerie, fait partie des « trois grandes Lumières ». Il faut malgré tout reconnaître que cette forme est dotée, sur le plan graphique, d'avantages qui ont permis aux auteurs de faire partir l'escalier d'un côté de l'image (le plus souvent à gauche), pour le faire s'élever face au lecteur et pour évoquer ainsi une ascension. C'est, en termes d'effort, la forme de transition entre deux niveaux la plus économique.

4.4 Les personnages

Comme il en est des éléments précédents, seule la lecture du texte rituel permet de comprendre réellement la présence de P1 et P2, « en attente » à chaque extrémité de l'escalier. La description permettait d'en avoir quelques indices mais le fondement biblique de leur présence pouvait nous échapper. Citons le rituel de manière plus complète :

After our ancient Brethren had entered the porch, they arrived at the foot of the winding staircase which led to the middle chamber. Their ascent was opposed by the Junior Warden, who demanded of them the Pass Grip and Pass Word leading from the First to the Second Degree. [...]

After our ancient Brethren had given those convincing proofs to the Junior Warden, he said « Pass, Shibboleth ». They then

passed up the winding staircase, consisting of three, five, seven, or more steps. [...]

After our ancient Brethren had gained the summit of the winding staircase, they arrived at the door of the middle chamber which they found open, but properly tyled against all under the Degree of a Fellowcraft by the Senior Warden, who demanded of them the Sign, Token and Word of a Fellowcraft. After they had given him those convincing proofs, he said «Pass, Shibboleth». They then passed into the middle chamber of the Temple, where they went to receive their wages...¹⁶

Si nous revenons à la Bible, il est certain qu'elle ne suggère à aucun moment la présence de tels personnages dans le Temple ou à proximité immédiate. Le texte des *Livres dits Historiques* n'est même pas la relation du travail des constructeurs. Il ne présente, en effet, qu'une réflexion théologique sur l'histoire de rois d'Israël et de son peuple. Il apparaît donc que tout le texte rituel n'est qu'un développement propre à la Maçonnerie. Ce premier point, élucidé par les rituels, nous conduit à un second, le parcours le long de l'escalier. La montée d'abord, qui est contrariée (*opposed by*) par l'opposition d'un surveillant placé à l'endroit approprié; l'entrée dans la chambre du milieu, ensuite, l'est par celle d'un autre surveillant. Tout cela n'est décodable qu'en référence au rituel. Notre attention sera ensuite attirée sur les bras tendus des personnages (*Tb03, 08 et 09*). Les rituels encore peuvent seuls expliquer ce geste: l'attente de la grippe¹⁷ de passe (*pass grip*), ensuite celle du signe (*token*), qui est une grippe différente donnée, à la suite d'une demande, comme marque prouvant sa qualité.

4.5 Le groupe S

Quant au mot de passe (*pass word*), le rituel en donne le sens qui élucide immédiatement le «groupe S» figurant «à l'extérieur», la plante et l'eau en cascade/chute: «... a pass word, which is Shibboleth. Shibboleth... is usually depicted in our Lodges by an ear of corn near a fall of water...»¹⁸. C'est ainsi que la coprésence du cours d'eau, avec chute, et du végétal dressé sur sa tige est plus facilement explicable. Le mot appartient bien à la Bible où il est (parfois) expliqué par deux sens différents: épi de blé ou chute d'eau. Mais seul le rituel, dans son rapport intime avec les Tableaux, permet de comprendre que le végétal est un épi de blé. Le dictionnaire *Webster's*¹⁹ indique que

le mot (*Shibboleth*) vient de l'hébreu et qu'il y signifie cours d'eau (*stream*) et qu'il était «utilisé comme mise à l'épreuve pour distinguer les Galaadites des Ephraïmites, qui prononçaient sibboleth». La référence est nettement biblique. Le texte rituel indique ensuite:

The word Shibboleth dates its origin from the time that an army of Ephraimites crossed the River Jordan in a hostile manner against Jephtha, the renowned Gileaditish general.²⁰

C'est ce qui permet de mieux comprendre l'illustration du *Tb03*, où la scène a été développée. Mais, ici encore, cela sous-entend des lecteurs ayant une bonne connaissance de la Bible. Le placement du «groupe S» (pour Shibboleth...) n'est pas facilement compréhensible: cette scène n'a aucun lien, de près ou de loin, avec le Temple, et il n'en est donc qu'un élément extérieur. Tous les illustrateurs l'ont donc toujours placé à l'extérieur de la scène principale qui se déroule dans le Temple. L'artifice montre, par une situation décentrée, ce qui sépare une telle scène de celle du Temple. Les Tableaux illustrent graphiquement une partie de ce que les rituels énoncent. Ils ont choisi de figer l'image sur ce qui paraissait, sans doute, essentiel: les deux Surveillants, l'un avant l'escalier, l'autre devant la porte. Peu de Tableaux complètent la scène par la présence de Compagnons leur restituant les secrets. Si le parcours proposé est d'entrer dans le Temple, seul le rituel fournit des réponses claires.

4.6 Une proposition

La proposition des Tableaux semble être celle d'un trajet qui commence au dehors, dans le monde extérieur, où règne la nature, avec la cascade d'eau et le végétal dressé, bien visible, près de l'entrée d'un édifice. Passer à côté de cette plante n'est jamais un hasard en raison de son placement à côté de la porte. Le trajet se poursuit par la traversée de l'ouverture, l'entrée dans le bâtiment qui, par l'irradiation qu'on y a figurée, est la résidence de Dieu. On se trouve alors face à un escalier qu'on ne peut monter sans avoir été vu, ou/et contrôlé, par un premier personnage qui regarde vers l'extérieur. La première marche est largement face à l'entrée et ne suggère d'autre possibilité que de le monter, exercice qui conduit à s'élever à un deuxième niveau. Là, le parcours suggère une poursuite en ligne droite jusqu'à une deuxième entrée où se tient un deuxième personnage, qui aussi regarde à l'extérieur. On est tenté de supposer

que le trajet continuera en passant la deuxième porte, dans un lieu qui reste caché. Les lignes du tracé, par leurs fréquences, contraignent à « monter » vers cette porte. La montée se fait en quittant le monde des lignes droites et anguleuses pour se diriger vers un monde céleste où règnent la courbe et l'arrondi, de même que la lumière omniprésente des irradiations et des êtres célestes.

Le rituel, dans ses rapports à la Bible mais aussi avec ses propres développements, permet de mieux situer le parcours suggéré par les images. Il est net maintenant qu'il ne le contrarie pas. Il semble certain, au contraire, que les Tableaux illustrent, au mieux, le contenu verbal des rituels. Le « groupe S », par exemple, s'il est éclairé par le rituel et par ricochet par la Bible, ne peut pas être représenté picturalement d'une autre manière. Le rituel donne immédiatement le sens de *Shibboleth*, le Tableau l'illustre, sans bien entendu pouvoir « dire » le mot. Il ne peut être saisi que par la signification qu'on lui donne.

Comment dire mieux, aussi, que la présence divine règne dans le lieu qu'on représente ? Les Tableaux utilisent, de manière récurrente, des symboles du divin, et les placent de telle manière qu'ils soient perçus avant tout autre élément. Cela entre dans les éléments d'une encyclopédie que toute personne au fait du religieux doit connaître, tant elle a été utilisée au cours des siècles. Comment illustrer mieux le Temple, son escalier, sa chambre du milieu ? Les auteurs, les Maçons, les commentateurs de la Bible, par leur familiarité avec ce texte, ne pouvaient imaginer le Temple et ses parties autrement. Ces images représentent indiscutablement leurs convictions quant à la réalité de notions, que le poids culturel du texte sacré conduisait, de plus, à n'en pas discuter la véracité. Comment illustrer mieux un parcours ascensionnel ? Les mots du rituel, transposés dans le domaine iconique, sont devenus un escalier, qui « tourne », tout en restant dans une situation spatiale visible de tous côtés. Comment, de plus, inciter le lecteur à « pénétrer » dans une *chambre du milieu* de meilleure manière qu'en plaçant son entrée au centre du Tableau, au point de convergence des lignes du tracé ? Comment suggérer le passage du monde de la nature, où tout n'est que bruit et mouvement, au monde céleste et divin, où tout est supposé être calme et repos, silence et paix, que par la vision d'un brève portion d'un monde que l'on quitte pour le lieu où règne Dieu, lieu qu'on représentera par une bâtisse large et imposante et aux lignes régulières ?

Tout cela, bien entendu, saupoudré de quelques outils rappelant que l'image s'adresse aux Maçons, héritiers du métier de construction et, à ce titre, de la science de la géométrie. Mais le rappel du métier, et de l'appartenance qu'on peut y entretenir, s'accomplit dans un ordonnement d'éléments qui suggère que ce qui est représenté est méthodique, rationnel, géométrique, ordonné, rituel... Les Tableaux ont saisi, sur ces points, les articulations significatives du rituel.

NOTES

1. Le rituel de référence sera le rituel dit « anglais », dont il existe plusieurs versions assez proches.
2. J.C. Cooper, *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London, Thames and Hudson, 1993, p. 62.
3. *Ibid.*, p. 54.
4. J. Newman et G. Sivan, *Le Judaïsme de A à Z. Lexique des termes et des notions de la vie juive*, Paris, Biblieurope, 1987, p. 35.
5. Les références sont données avec les abréviations anglaises et françaises des Livres bibliques consultés.
6. Version du Roi Jacques.
7. 1 K 5:5.
8. 1 K 7:51.
9. *La Bible. Ancien et Nouveau Testament avec les Livres Deutérocanoniques*, trad. de l'hébreu et du grec en français courant, Villiers-le-Bel, Société Biblique française, 1996.
10. *La Bible du Semeur*, trad. en français d'après les textes originaux hébreux et grecs, avec introduction, notes et lexique, Nogent-sur-Marne, Association Biblique Internationale, 1996.
11. II Chr 4:12.
12. « Ces Colonnes étaient, en outre, ornées de deux sphères sur lesquelles étaient tracées les cartes des globes céleste et terrestre... »
13. « Pour la construction du Temple du Roi Salomon, on employa un très grand nombre d'ouvriers [...] Le salaire des Compagnons se payait en numéraire ; ils allaient le recevoir dans la chambre du milieu du Temple [...]. Après que nos anciens avaient franchi le portique, ils se trouvaient au pied de l'escalier tournant, qui conduisait à la chambre du milieu ».
14. 1 Kings 6:8.
15. *La Bible. Ancien et Nouveau Testament avec les Livres Deutérocanoniques*, *ibid.*
16. « Après que nos anciens avaient franchi le portique, ils se trouvaient au pied de l'escalier tournant, qui conduisait à la chambre du milieu. Le 2^e Surveillant s'opposait à leur montée et exigeait d'eux l'attouchement de passe et le mot de passe conduisant du Premier au Deuxième Grade. [...] Après que nos anciens Frères avaient donné ces preuves irrécusables au Deuxième Surveillant, il leur disait : « Passez, Schibboleth ». Ils passaient et montaient l'escalier tournant qui se composait de 3, 5, 7 marches ou plus. [...] Lorsque nos anciens avaient atteint le sommet de l'escalier tournant, ils arrivaient à la porte de la chambre du milieu qu'ils trouvaient ouverte, mais

correctement tuilée envers tout ouvrier au-dessous du Grade de Compagnon, par le Premier Surveillant, qui exigeait d'eux le signe, l'attouchement et le mot de Compagnon. Après lui avoir donné ces preuves irrécusables, celui-ci disait: " Passez, Shibboleth ". Ils entraient alors dans la chambre du milieu du Temple, où ils allaient recevoir leur salaire... ».

17. Traduit en jargon maçonnique par « attouchement ».

18. « ... le mot de passe est *Shibboleth* ; qui signifie épi ; et il est symbolisé ici par un épi de blé auprès d'une chute d'eau ».

19. *Webster's New Collegiate Dictionary*, Springfield (Mass.), G. & C. Merriam Company, 1976.

20. « Le mot Shibboleth tire son origine de l'époque où une armée des hommes d'Ephraïm traversa le Jourdain avec un comportement hostile à l'égard de Jephthé, l'illustre général des hommes de Galaad [...] ».

SOURCES DES ILLUSTRATIONS

Tb1 Tableau de John Cole

HAUNCH, T.O. [1962] : « Tracing Boards. Their development and their designers », *Ars Quatuor Coronatorum*, London, vol. 75, p. 189 (fig. 8).

FEDDERSEN, Klaus C.F. [1982] : *Die Arbeitstafel in der Freimaurerei. Bayreuth*, Quatuor Coronati n° 808, p. 172 (coté E/24).

MACNULTY, W. Kirk [1991] : *[Freemasonry] La Franc-Maçonnerie*, [London] Paris, [Thames and Hudson Ltd] Seuil, 1993, p. 78.

Tb2 Tableau de John Browne

HAUNCH, T.O., *op. cit.*, p. 192 (fig. 14).

FEDDERSEN, Klaus C.F., *op. cit.*, p. 178 (coté E/30).

Tb3 Tableau de Josiah Bowring (1819)

MACNULTY, W. Kirk, *op. cit.*, p. 48-49.

Freimaurer. Solange die Welt besteht (catalogue d'exposition), p. 195 (coté 10/8a).

Tb4 Tableau de John Harris, « 1^{re} période »

FEDDERSEN, Klaus C.F., *op. cit.*, p. 190 (coté E/42).

MACNULTY, W. Kirk, *op. cit.*, p. 23.

Tb5 Tableau de John Harris, « 1^{re} période »

MACNULTY, W. Kirk, *op. cit.*, p. 45.

Tb6 Tableau de John Harris, « 1^{re} période » (c1780)

Freimaurer..., *op. cit.*, p. 199 (coté 10/13).

Tb7 Copie d'un Tableau de John Harris, « 2^e période »

Franc-Maçonnerie. Avenir d'une tradition (catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts de Tours), Neuvy-le-Roi, Alfil, 1997, p. 192 (coté 6/1-2-3).

Tb8 Tableau de Harris « 2^e période »

DYER, Colin F. W. [1973] : *Emulation. A Ritual to Remember. Notes on the men and times in the one hundred and fifty years' history of Emulation Lodge of Improvement. 1823-1973*, London, A. Lewis (Masonic Publishers), p. 208-209.

The Lectures of the Three Degrees in Craft Masonry, Addlestone, Lewis Masonic, [1974] 1994.

Tb9 Tableau de type Harris « 2^e période »

Rite Émulation. Deuxième grade, Paris, GLNF, 1999, p. 39.

Tb10 Tableau de Esmond Jefferies

The Logic Working of Craft Ceremonies, London, Toye, Kenning & Spencer, 1988, p. 92.

FEDDERSEN, Klaus C. F., *op. cit.*, p. 249 (cotée E/99).

CARR, H. [1976] : *The Freemason at Work*, 7th revised ed., Runnymede, Lewis Masonic, 1992, p. 36.

Art réseau et modalités épistolaires.**Joanne Lalonde – page 7**

Ce texte propose une réflexion sur les rapports entre les pratiques d'art réseau et les modalités de la tradition épistolaire. À travers l'examen de trois grandes tendances de l'œuvre en réseau, la pratique du *mail art*, la lettre vidéo et l'œuvre hypermédiatique, nous tenterons de démontrer comment ces œuvres composites (cohabitation de l'image, du texte et du son) renouvellent la tradition épistolaire, faisant passer l'épistolaire d'une tradition littéraire à des formes plus succinctes et interactives. L'essentiel de l'œuvre en réseau vise alors à construire un lien esthétique avec le spectateur sous le modèle de l'interaction dialogique ou polyphonique, directe et fictive. Ainsi, le recours aux modalités de l'épistolaire représente une des stratégies importantes de l'interactivité fictive dans l'art réseau.

This text studies the relationship between network art and more traditional forms of correspondence. Looking at the three important forms of network art, which are mail art, video correspondence and web art, I will try to show how these composite works (made of image, text and sound) revive the art of letter writing. They revive this art by transferring it from its traditional literary context to newer forms of communication. The basic aim of network art is to create an aesthetic link with the viewer through dialogic or polyphonic interaction. I will show that an important strategy for a fictitious interactivity in network art is the use of modalities of letter writing.

André Antoine, diffuseur et traducteur ?**David Bourbonnaud – page 15**

Le domaine des échanges culturels internationaux peine à se laisser étudier. Au confluent de champs disciplinaires fort variés, il semble être rétif à une observation et, par là, à une analyse panoptique. Une approche communicationnelle de la destinée de certains de ces échanges semble toutefois permettre aux chercheurs d'éviter certains écueils méthodologiques. À travers l'analyse des différents documents de communication relatifs à l'expérience à l'étranger du metteur en scène français André Antoine au tournant du 20^e siècle, on saisit le rôle moteur de l'exportation des productions théâtrales dans l'économie du spectacle vivant de l'époque et ce, tant sur les plans financier, symbolique, médiatique qu'artistique. On distingue surtout l'hétérogénéité des processus à l'œuvre lors de la mise en place de ces échanges que l'on peut catégoriser soit comme un travail de *diffusion*, soit comme un travail de *traduction*.

The international cultural exchanges field is difficult to study. It is situated at the crossing point of various disciplinary domains and seems to be reluctant to any "panoptical" observation or analysis. But a communicational approach to some historical exchanges can help researchers avoid methodological problems. Thanks to the study of various documents related to French producer André Antoine's foreign experience between the 19th and the 20th centuries, it is possible to better understand the role played by the export of theatrical productions in the economy of performing arts. This role reaches financial, symbolic, media and artistic fields. Above all, it's the heterogeneity of these exchange processes which is noticed. They fall under two categories: that of circulation and of translation.

De Wolfenstein à Half-life: les canons du jeu de combats. Éléments pour une analyse des formes de création et de réception des jeux vidéo.**Olivier Zerbib – page 29**

Le marché du jeu vidéo, dominé par les productions américaines et japonaises, passe pour être la sphère la plus dynamique en matière de développement de logiciel, offrant à ses consommateurs des créations à la fois variées et constamment renouvelées. Malgré leur courte histoire, certains secteurs de ce marché accouchent de produits aux formats étonnamment stables. C'est notamment le cas des jeux d'action en trois dimensions qui se caractérisent par le recours à des dispositifs narratifs relativement homogènes d'une production à l'autre, homogénéité qu'il ne paraît pas possible d'imputer uniquement à la simplicité du concept de jeu sur lequel ils reposent. La constitution de ce genre de jeux pourrait donc être analysée comme une série de transpositions créatrices, d'un titre à un autre, mais également comme un processus d'importation de modèles narratifs en vigueur dans d'autres formes culturelles plus traditionnelles, telles que la lecture ou le cinéma. De ce fait, l'activité interprétative des publics de ces jeux n'est sans doute pas aussi univoque que la standardisation des formats le laisserait supposer.

The video game market, which is dominated by American and Japanese products, seems to be expanding rapidly. It offers its users varied and constantly renewed softwares. Despite the video game's relative novelty, the market tends to breed products with a stable format. Three dimension video games are a good example, characterized by the use of homogenous narrative techniques. This homogeneity cannot be assigned only to the simplicity of the game's initial concept. These games can be presented as the result both of a series of creative transpositions, from one title to another, and of a process of importing narrative techniques, the same type of play we find in more traditional forms, such as novels or films.

Infirmités spectaculaires. De l'usage pragmatique de la figure du handicap au cinéma.**Emmanuel Ethis – page 39**

Cet article se propose de traiter de la construction filmique du handicap afin d'appréhender le processus de rationalisation par lequel le cinéma offre aux spectateurs des figures conventionnelles intelligibles en dépit des contextes socioculturels de réception. Ces figures conventionnelles, loin de reposer sur une banale transposition du traitement social du handicap de la vie à l'écran, sont le produit de différents facteurs concomitants qui visent à construire une ressource narrative universelle et compréhensible à partir de référents communs – eux-mêmes véhiculés en partie par le monde du cinéma. Ce faisant, l'usage du handicap au cinéma définit une figure de l'infirmité spectaculaire typiquement visuelle, et qui invite du même coup le spectateur à porter un regard qui l'aide à percevoir le sens général du récit. Sans pour autant affirmer la réussite constante de ce « pari » transculturel, il est tout de même possible de retracer sur une échelle socio-historique à trois temps les différents types de perception du handicap, tels qu'ils sont conventionnellement induits par le cinéma.

This article deals with the way disability is illustrated in film. Our aim is to better understand how cinema presents conventional figures of disability, making

them intelligible regardless of socio-cultural contexts of reception. These conventional patterns are built from various common factors and references leading to a universal and global narrative system of understanding – these references being, to a certain extent, highlighted by the films themselves. Disability in film is always coded. As a consequence, the pre-defined disability gives the audience all the elements necessary to grasp the story. This trans-cultural goal might not always be achieved. Nevertheless, one can easily identify on a socio-historical scale the three ways disability is perceived and represented in films.

La figuration de l'espace et de l'appartenance culturelle dans une fiction américaine: le cas d'une série américaine.**Emmanuel Pedler – page 57**

Sans prétendre refaire l'analyse de grandes séries américaines – excellentement réalisée par quelques chercheurs ces dernières années –, on visera à éclairer ici une dimension censée mineure du phénomène et qui a à voir avec la référentialité de toute narration (par exemple, pour des séries très diffusées en France, par les chaînes hertziennes, comme *Friends*, *Profiler*, *Caméléon* ou *The Sentinel*). Les lieux figurés (et tout particulièrement les séquences tournées en extérieur ainsi que les décors intérieurs), les gestuelles (notamment l'articulation de la langue parlée et les expressions faciales, les postures et les démarches) seront particulièrement analysés en tant qu'ils modulent significativement les réceptions. Constituant une dimension opaque et structurellement inexplicitée (du fait de la présence de l'image et du son non linguistique) d'un « produit » culturel qui valorise l'univocité narrative, cette part « non rationalisée » du récit télévisuel est l'objet de domestications si variables qu'il est difficile de savoir si l'on peut parler d'une même série selon qu'elle est vue à Boston ou à Lyon, à New York ou à Paris, à Québec ou à Marseille.

Without claiming to redo the analysis of big American series - excellently realized by some researchers these last years, the aim here is to shed light on a minor supposed dimension of the phenomenon and which has to do with the "referentiality" of any story (for example, for series very spread in France, by the Hertzian channels, as *Friends*, *Profiler*, *Chameleon* or *The Sentinel*). The figurative places (and quite particularly sequences shot on location as well as internal decors), the body languages (notably the articulation of the spoken language and the facial expressions, the postures and the steps) will be particularly analyzed as they modulate significantly the receptions. They constitute the most opaque and structural dimension (because of the presence of the image and the not linguistic sound) of a cultural "product" which values the narrative univocity. This part "not rationalized" of the television story is the object of so variable tamings which it is difficult to know if one can speak about the same series as it is seen in Boston or in Lyon, in New York or in Paris, in Quebec or in Marseille.

Performances collectives: réception des séries sentimentales par les jeunes téléspectateurs.**Dominique Pasquier – page 67**

À partir d'une recherche sur les séries sentimentales, cet article interroge les dimensions collectives et performatives de la réception de la télévision par les jeunes téléspectateurs. Le travail de réception est pris dans

un faisceau d'interactions sociales qui commandent les modes d'investissement qui sont accordés à une série télévisée. Il est structuré par un travail de présentation de soi : parler de la télévision est une manière, parmi d'autres, de se situer dans un espace socialement normé. Il suppose un travail coopératif pour organiser une expérience commune.

Drawing on a survey, observations, interviews and an analysis of fan mails, this article explores the collective and performative dimensions of the reception of sentimental series by young TV viewers. Television reception is driven by social interactions that define modes of investment. It is structured by conceptions of the self in relation to the social scene. Talking about television is a way, among others, of defining social identity, and of organizing a common experience through concrete cooperative processes.

La parole en chantant. Musique et cultures politiques. Jacques Cheyronnaud – page 79

L'article s'attache à interroger la notion d'hymnodie, empruntée ici à la musicologie de sphère confessionnelle, pour l'élargir à des actions collectives de chant œuvrant dans la militance politique. Il propose, à titre expérimental, de considérer, sous cette notion, un dispositif finalisé dans une action profératoire collective centrée sur une performance vocale d'acheminement et de collaboration mutuelle entre participants à une manifestation, elle-même valorisée et acceptée par chacun comme marque d'appartenance au groupe.

This article examines the notion of "Hymnody", developed in religious musicology, and tries to broaden its pertinence to politics and collective actions of utterance and militancy. I will use this notion to describe the vocal performance of participants in a manifestation, where it plays an essential role in the acceptance in a group.

Images et rituel Philippe Langlet – page 95

La composition des Tableaux maçonniques repose sur le postulat suivant : une illustration de l'enseignement du Grade auquel ils font référence. Affirmer cela suppose un accord sur le sens des termes employés et sur les notions illustrées. Notre réflexion se fera à partir des Tableaux du deuxième grade, de la Maçonnerie anglaise. Les principes mis en jeu se sont stabilisés vers la fin du XIX^e siècle et constituent une sorte de standard. Les exemples plus récents reprennent ces principes. Nous étudierons sur quoi repose la matérialité de l'objet, puis ce qui y est représenté. Enfin, nous essaierons de trouver les relations entre les éléments des Tableaux et leur niveau de relation avec le rituel.

The structure of Masonic charts follows a specific pattern : they reveal the teachings of the Degree they are linked to. This implies that we agree on the meaning of the words and expressions used, as well as of the concepts represented. We will study here the second chart of the – English – Craft Masonry. The principles behind these charts were stabilized by the end of the 19th century and established a kind of norm ; thus, the more recent illustrations follow the same rule. We will ask ourselves what is depicted in these charts ? What are they made of ? We will try to map the relationships between their components, as well as between them and the ritual they refer to.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

David Bourbonnaud

David Bourbonnaud (EHESS–Université d'Avignon) est sociologue et membre du laboratoire SHADYC (*Sociologie, Histoire, Anthropologie des dynamiques culturelles*). Il enseigne l'analyse et la production de documents de communication écrite ainsi que l'histoire des formes culturelles à l'Université d'Avignon. Ses recherches portent sur la coopération culturelle, les formes festivières et la circulation des productions théâtrales dans le bassin méditerranéen.

Jacques Cheyronnaud

Jacques Cheyronnaud est anthropologue, chercheur au Centre national de la recherche scientifique (CNRS), membre de l'Unité Mixte CNRS–École des Hautes Études en sciences sociales (EHESS) et du laboratoire *Sociologie, Histoire et Anthropologie des dynamiques culturelles* (SHADYC) au Centre de la Vieille Charité (Marseille). Il travaille sur des questions d'éthique de la parole, au carrefour de l'anthropologie religieuse, politique et morale, ainsi que de musicologie. Parmi ses récentes publications, *Les Voix du plain-chant*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001 (en coll. avec M. Pèrès).

Emmanuel Ethis

Emmanuel Ethis est maître de conférences au Département des sciences de l'information et de la communication de l'Université d'Avignon, département dont il est aussi le responsable. Spécialiste de la sociologie des œuvres cinématographiques et scéniques et de leurs publics, il vient de publier à la Documentation française un ouvrage collectif consacré au Festival de Cannes : *Aux Marches du Palais, le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*. Il prépare actuellement un ouvrage sur les publics du Festival de théâtre d'Avignon.

Fabien Labarthe

Fabien Labarthe prépare actuellement une thèse portant sur les usages d'Internet, développés par les jeunes issus de l'immigration et des milieux populaires dans les espaces publics de connexion à Internet (à Marseille).

Joanne Lalonde

Joanne Lalonde est professeure au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, directrice du programme de baccalauréat et responsable des cours concernant les rapports entre art et nouvelles technologies. Elle détient un doctorat en sémiologie, une maîtrise en études des arts et un baccalauréat en communications. Ses recherches portent sur les pratiques d'art réseau et médiatique. Spécialiste de la vidéo canadienne, elle a publié plusieurs articles dans des périodiques culturels et dans des ouvrages collectifs. Elle s'intéresse également aux représentations de genres et aux figures du métissage sexuel dans l'art actuel. Elle prépare présentement un ouvrage sur l'hybridité technologique. Elle est vice-présidente de la Galerie Dare-Dare de Montréal et membre du comité de programmation du Studio XX de Montréal.

Philippe Langlet

Philippe Langlet a étudié la littérature anglaise à l'Université de Limoges, puis s'est dirigé vers le domaine de la sémiotique. Parallèlement, il s'est spécialisé depuis

vingt ans dans l'étude de la Franc-Maçonnerie et en particulier les recherches sur les rituels. Il a publié trois ouvrages sur ces sujets, *Des Rites maçonniques. 1. Vécu initiatique et Franc-Maçonnerie* (1996), *Des Rites maçonniques. 2. Des outils pour changer*, (1999) et, en 2000, *Les plus belles prières des Francs-Maçons*, aux éditions Dervy. Il rédige actuellement un troisième tome de la série « Des Rites maçonniques », sur *Les Colonnes et les Globes*, dans la perspective d'un doctorat qu'il prépare au Centre d'étude et de Recherche en Sémiotique (CeReS), sous la direction de Jacques Fontanille.

Dominique Pasquier

Dominique Pasquier est sociologue, directeur de recherche au Centre national de la recherche scientifique (CNRS) en France et membre du Centre d'Études des Mouvements Sociaux (EHESS-CNRS). Dans le domaine des médias, ses principaux ouvrages publiés sont : *Drôles de Stars, la télévision des animateurs* (avec S. Chalvon), Aubier, 1990 ; *Les Scénaristes et la télévision, une approche sociologique*, Nathan, 1995 ; *La Culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*, Éd. de la MSH, 1999. Elle travaille actuellement sur le rôle des nouvelles pratiques de communication dans la sociabilité juvénile.

Emmanuel Pedler

Emmanuel Pedler est maître de conférences à l'École des Hautes Études en sciences sociales et membre de son Conseil scientifique. Ses recherches ont d'abord porté sur la sociologie de l'art (il a notamment publié, en coll. avec J.-C. Passeron, *Le Temps donné aux tableaux*, rééd. l'Harmattan, 2001, et présenté, traduit et annoté *La Sociologie de la musique* de Max Weber, en coll. avec J. Molino, chez Métailié, en 1998). Ses travaux portent aujourd'hui sur les formes culturelles de la communication, domaine dont traitent ses deux derniers ouvrages (*Sociologie de la communication*, Nathan, 2000 [*Sociologia comunicarii*, Cartea Românească, 2001, trad. en roumain et introd. de B. Ghiu] ; *Les Nouvelles Technologies à l'épreuve des bibliothèques*, Éd. de la BPI, 2001, en coll. avec O. Zerbib). Outre de nombreux articles dans des revues internationales (*Revue Européenne des Sciences Sociales*, *Réseaux*, *Sémiotica*, *Degrés*, *Léonardo*, etc.), Emmanuel Pedler a participé à plusieurs ouvrages collectifs (La découverte, La Documentation française, l'Harmattan, etc.).

Olivier Zerbib

Olivier Zerbib est doctorant à l'École des Hautes Études en sciences sociales de Marseille et membre du laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon. Sociologue, ses recherches portent principalement sur l'étude des pratiques culturelles émergentes et sur les liens entre culture et nouvelles technologies. Il est l'auteur, avec Emmanuel Pedler, d'un ouvrage intitulé *Les Nouvelles Technologies à l'épreuve des bibliothèques*, publié à la BPI dans la coll. « Études et Recherches » en novembre 2001. Il a également collaboré au livre *Aux Marches du Palais, le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, coordonné par E. Ethis et paru à la Documentation française en mai 2001.

PROCHAINS NUMÉROS

Volume 30, n° 2 : Le timbre-poste

Volume 30, n° 3 : Peirce et la clinique

Volume 31, n° 1 : La transposition générique

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priées de faire parvenir leur texte dès que possible à la direction de *Protée*.

DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

Volume 21, n° 1 : Schémas. Responsables : Denis Bertrand et Louise Milot.

Volume 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect. Responsable : Christiane Kègle.

Volume 21, n° 3 : Gestualités (en coll. avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv).
Responsables : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.

Volume 22, n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.

Volume 22, n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.

Volume 22, n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.

Volume 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations.

Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauevert et Adel G. El Zaïm.

Volume 23, n° 2 : Style et sémosis. Responsable : Andrée Mercier.

Volume 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.

Volume 24, n° 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe μ (F. Édeline et J.-M. Klinkenberg).

Volume 24, n° 2 : Les interférences. Responsables : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis.

Volume 24, n° 3 : Espaces du dehors. Responsable : Charles Grivel.

Volume 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma. Responsable : Lucie Roy.

Volume 25, n° 2 : Musique et procès de sens. Responsables : Ghyslaine Guertin et Jean Fisette.

Volume 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. Responsable : Rachel Bouvet.

Volume 26, n° 1 : Interprétation. Responsable : Louis Hébert. (Épuisé).

Volume 26, n° 2 : Faire, voir, dire. Responsable : Christine Palmiéri. (Épuisé).

Volume 26, n° 3 : Logique de l'icône. Responsable : Tony Jappy.

Volume 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres (en coll. avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv).

Responsables : Patrice Pavis, Eli Rozik et Rodrigue Villeneuve.

Volume 27, n° 2 : La Réception. Responsables : Emmanuel Pedler et Josias Semujanga.

Volume 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin. Responsables : Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais.

Volume 28, n° 1 : Variations sur l'origine. Responsable : Jacques Cardinal.

Volume 28, n° 2 : Le Silence. Responsables : Marie Auclair et Simon Harel.

Volume 28, n° 3 : Mélancolie entre les arts. Responsables : Marie Fraser et Johanne Lamoureux.

Volume 29, n° 1 : La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité. Responsables : Eric Landowski et Gianfranco Marrone.

Volume 29, n° 2 : Danse et Altérité. Responsables : Michèle Febvre, Isabelle Ginot et Isabelle Launay.

Volume 29, n° 3 : Iconoclasmes : langue, arts, médias. Responsables : Jocelyn Girard et Michaël La Chance.

Volume 30, n° 1 : Les formes culturelles de la communication. Responsable : Emmanuel Pedler.

FORMULE D'ABONNEMENT – 1 an / 3 numéros

Veillez m'abonner à PROTÉE. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

VERSION IMPRIMÉE ☐ VERSION ÉLECTRONIQUE (CÉDÉROM ANNUEL) ☐

INTERNET ☐

Canada 29\$ (étudiants 15\$)

États-Unis 34\$

Autres pays 39\$

Canada 20\$ (étudiants 11\$)

États-Unis 20\$

Autres pays 20\$

Nom _____

Adresse _____

Adresse électronique _____

Expédier à PROTÉE, département des arts et lettres,
Université du Québec à Chicoutimi
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens ; mandat-poste en dollars canadiens. TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites*. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :

Benveniste, É. [1966] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

Greimas, A. J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1997) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « Document Word » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF (300 ppp).
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.